خطاب سيادة الرئيس زين العابدين بن علي في الاحتفال باليوم الوطني للثقافة



قرطاج، في 2 جوان 2007

بسم الله الرحمان الرحيم

أيها السادة والسيدات،

نلتقي اليوم مجددا للاحتفال باليوم الوطني للثقافة وتكريم أهل الفكر والإبداع وسائر العاملين في هذا القطاع الحيوي، إيمانا منا بأن الثقافة سند للتطوير والتحديث، وسبيل إلى التألق والإشعاع، ومسلك ثابت في تعزيز هويتنا الوطنية، والتواصل مع الحضارة الإنسانية.

ويطيب لي أن أتوجه بهذه المناسبة بالشكر الجزيل إلى الدكتور منير بوشناقي، مدير «المركز الدولي لدراسة الممتلكات الثقافية وصيانتها»، لإسناده إلي درع هذا المركز العريق، مكبرا مبادرته، ومثنيا على ما تضمنته كلمته من نبل المشاعر نحو تونس وشعبها وقيادتها.

كما أعبر للدكتور مجدي مرجان، رئيس «منظمة الكتاب الإفريقيين والآسيويين»، عن تقديري العميق لإسناده إلي درع هذه المنظمة العتيدة التي قامت بدور نضالي أصيل في مساندة حركات التحرر والاستقلال لبلدان عدم الانحياز في فترة الستينات، وتواصل اليوم رسالتها النبيلة في ضوء المتغيرات الدولية المعاصرة، شاكرا لرئيسها هذه المبادرة، ومعربا له عن امتناني لما جاء في كلمته من إشادة بتونس وقيادتها، نحن نعتز بها ونقدرها حق قدرها.

وأهنئ كل من سنشملهم بعد حين بالأوسمة والجوائز، حاثا إياهم وسائر المبدعين، على مزيد الارتقاء بأدائهم في شتى ميادين الفكر والأدب والفن، تأكيدا لروح البذل والاجتهاد التي تميز أعمالهم، وتدعم حضورهم على المستويات الوطنية والإقليمية والدولية.

أيها السادة والسيدات

تمر الإنسانية في مطلع هذه الألفية الثالثة بتحديات كبرى تجاوزت المجالات الاقتصادية والسياسية، لتطرح في ظل العولمة رهانات جديدة على الصعيد الثقافي والحضاري، أصبحت تهدد الهويات الوطنية والثقافات المحلية، بالوهن والنمطية.

وإذ نعتز بعراقة بلادنا في الحضارة الإنسانية، وبثراء إبداعاتها وإضافاتها عبر العصور، فإننا حريصون أيضا على المشاركة الفاعلة في كل ما يخدم الإنسان ويؤمن التواصل والحوار بين الثقافات والحضارات والأديان، ويكرس التفاهم والوفاق بين جميع الأفراد والطوائف والشعوب، بعيدا عن نزعات الانغلاق والتطرف، وعن تيارات الكراهية والعنف.

ونحن متمسكون بتراثنا الفكري والإصلاحي، لأنه سبيلنا الأقوم للمحافظة على قيمنا الروحية والاجتماعية، ولوقاية مجتمعنا من مخاطر الارتداد والانبتات.

وبقدر ما نحن متعلقون بتراثنا وأصالتنا وخصوصياتنا، فإننا نعمل على الانخراط الواعي في مسيرة الحداثة، والتفاعل الإيجابي مع مستجدات العصر، والاستفادة مما تشهده البشرية من تطور معرفي وعلمي وتقني في جميع الميادين.

لذلك ثابرنا على دعم القطاع الثقافي وتأهيله في كل المجالات، وشملناه بإصلاحات متنوعة، وطورنا التشريعات القائمة، وأحطنا المبدعين بما هم جديرون به من رعاية وتشجيع. كما اعتبرنا الحق في انتاج الثقافة والاستفادة منها والاستمتاع بها، جزءا لا يتجزأ من حقوق الإنسان. وضمنا حرية التعبير والإبداع والمشاركة للجميع، تعزيزا للمسار الديمقراطي ببلادنا، وترسيخا للتعاون والتكامل بين كل مكونات مجتمعنا.

وإذ ارتبطت الثقافة منذ نشأتها بتوسيع آفاق المعرفة وتحصين الهوية الوطنية، وتهذيب منظومة القيم والسلوك، فإنها اتخذت في العصر الحديث أدوارا وأهدافا جديدة لها علاقة بما يحدث في عالم اليوم من تقلبات متواترة وتحولات متسارعة.

لقد استأثرت الثقافة في النظام العالمي الجديد بأهمية بالغة في تحديد سياسات الدول، وفي ضبط مخططاتها الاقتصادية، وتنمية قدراتها البشرية، ودعم مناعتها الداخلية والخارجية.

ونعتقد أن المثقفين التونسيين مدركون لحجم المسؤولية الملقاة على عاتقهم، للإسهام في تعزيز ما تعيشه بلادنا من حركة تحديثية ثابتة الجذور، وفي تكريس خطاب ثقافي عقلاني معتدل ومتوازن، يحسن توضيح المفاهيم وصياغة القيم، ويشيع بين أفراد المجتمع فضائل الاجتهاد والاعتدال والتسامح، وينمي فيهم التعلق بالوطن والولاء له دون سواه، ويعمق لديهم الحرص على التحلي باليقظة الدائمة لصيانة مكاسب بلادنا وترسيخ مناعتها،

إذ أن التفاني في خدمة تونس، واجب مقدس على كل التونسيين والتونسيات لا يستثنى منه أحد. كما أن المثابرة على الرفع من شأن تونس جهد يومي مشترك لا يستغنى فيه عن أحد.

أيها السادة والسيدات،

إن مستقبل الثقافة في هذا العصر رهين ارتباطها بالمسيرة التنموية وتفاعلها مع الدورة الاقتصادية، إنتاجا وتمويلا وتسويقا. وكنا اتخذنا عديد المبادرات والإجراءات لدعم الصناعات الثقافية والرفع من الاعتمادات المخصصة لها. وسيتواصل سعينا على امتداد سنوات المخطط الحادي عشر للتنمية، إلى فتح آفاق أوسع أمام السينما والكتاب، لأنهما أهم العناصر المكونة لصناعاتنا الثقافية. وهو سعي مشترك تتقاسم فيه الأدوار: الدولة، والمثقفون والقطاع الخاص.

وقد اعتبرنا قطاعات النشر والسينما والإنتاج السمعي البصري عامة، خدمات ذات قدرة صناعية وتصديرية واعدة. ووضعنا كراس شروط لعدة أنشطة ثقافية، بغاية تشجيع الاستثمار والاستغناء عن نظام الترخيص المسبق. وأضفنا إلى مجلة الاستثمارات مجموعة من التشجيعات والحوافز التي تستهدف الصناعات الثقافية والبرامج الجديدة لبعث المؤسسات، إلى جانب ضم صندوق ضمان الصناعات الثقافية إلى آليات التمويل البنكي.

وتتأكد الحاجة اليوم إلى توظيف التراث في الحياة الاجتماعية وفي الدورة الاقتصادية، لاسيما في مجال إنجاز الخطة الوطنية للسياحة الثقافية التي خصصنا لها اعتمادات مالية مهمة، لصيانة المعالم والمواقع التراثية، والتعريف بها، واستثمارها في تعزيز المجهود الوطني للتشغيل. وقد قطعنا أشواطا حاسمة في تطبيق هذه الخطة، سواء في إعداد خريطة السياحة الثقافية والبيئية، أو في إحداث متاحف وتهيئة وإحياء مواقع أثرية عديدة، وتحسين ظروف النشاط السياحي بها.

ونحن نعتبر المحافظة على التراث في أي بلد من البلدان، إثراء للحضارة الإنسانية وتجسيما لوحدة الجنس البشري، وتأكيدا لضرورة التنوع الثقافي الذي يتجاوز حدود الزمان والمكان ليبقى دائما مصدرا خصبا للتبادل والتكامل.

كما نعمل من ناحية أخرى على تطوير المنظومة التشريعية الثقافية لتواكب التطورات الحاصلة على المستوى الدولي. وقد صادقت بلادنا على العديد من الاتفاقيات الأممية ذات الصلة، وأصدرت قوانين نموذجية لحماية الملكية الفكرية والرعاية الاجتماعية للمبدعين وصيانة الموروث الحضاري المادي وغير المادي.

وأدعو في هذا السياق، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، إلى مزيد العناية بالمهن الفنية، ولاسيما المسرحية منها والموسيقية والسينمائية، بما يضمن حقوق المبدعين التونسيين ويساعدهم على الإشعاع داخل الوطن وخارجه.

وإذ نولي أهمية بالغة للفنون التمثيلية والعروض الركحية عامة، اعتبارا لدورها الحيوي في إثراء الحياة الثقافية، ونشر القيم، وتنويع المضامين، والارتقاء بمستوى تناول مشاغل المجتمع وتعميق دائرة الحوار بشأنها، نأذن بتنظيم استشارة وطنية موسعة حول المسرح التونسي تشارك فيها كل الهياكل المعنية وسائر المختصين والمهنيين، لفتح آفاق جديدة أمام هذا القطاع وجميع العاملين فيه، وإثبات قدرة مسيرتنا الثقافية على التطور والتميز مع مختلف المراحل التي يمر بها مجتمعنا.

وتواصلا مع ما كنا أذنا به خلال احتفالنا باليوم الوطني للثقافة في السنة الماضية، فيما يخص تنظيم استشارة وطنية حول الموسيقى التونسية، فإننا نعرب عن ارتياحنا لما اتسمت به أشغال هذه الاستشارة من اهتمام وإقبال، ومن صراحة وثراء في طرح الأفكار وعرض الاقتراحات. ونأذن باعتماد التوصيات الصادرة في المجال، ووضع خطة عملية لتنفيذها تدريجيا ووفق الإمكانيات المتاحة. كما نأذن بمراجعة قانون الاحتراف والتكوين في اتجاه تحسين المستوى الفني، وبإيلاء مكانة أكبر للتراث الموسيقي،

والحرص على جمعه وحفظه ونشره. وأحث الموسيقيين على مزيد الاجتهاد والتطوير، للارتقاء بإنتاجهم إلى الأفضل، ومواصلة الحفاظ على الطابع التونسي الأصيل، داعيا وسائل الإعلام بمختلف أصنافها ولاسيما المسموعة والمرئية منها، إلى مساندة هذا المجهود وتخصيص مساحات أكبر لنشره والتعريف به.

ونعلن في هذا الإطار أيضا، قرارنا بتحسين مردود عائدات الحقوق المادية المتأتية من بث المصنفات بوسائل الإعلام المسموعة والمرئية، وبمراجعة اتفاقية البث العام الإذاعي والتلفزي الجاري بها العمل مع المؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين، قصد الرفع من مستحقات المؤلفين الذين يتم استغلال مصنفاتهم، وإبرام اتفاقية بخصوص المصنفات المستغلة في البث الإشهاري.

أما الثقافة الرقمية فتظل عاملا أساسيا من عوامل الانخراط في العصر والاستفادة من التكنولوجيات الحديثة. لذلك أذنا بوضع البرامج وتوفير التجهيزات الضرورية وتعميمها على جميع المؤسسات والفضاءات الثقافية، حتى تشمل الثقافة الرقمية أكبر عدد ممكن من المواطنين والمواطنات.

كما يبقى تفعيل اللامركزية الثقافية وتطويرها، شرطا لازما لتحقيق مبدإ الثقافة للجميع، وتأمين الاستفادة منها لكل الأفراد والفئات. وأجدد دعوتي في هذا السياق إلى وزارة الثقافة والمحافظة على التراث ووزارة الشباب والرياضة والتربية البدنية، لمزيد الاعتناء بدور الثقافة ودور الشباب وسائر فضاءات التنشيط والترفيه، وتأهيلها والارتقاء بأدائها وتحسين ظروف عملها، وتكثيف فرص اللقاء والحوار بها في شتى الميادين، وتوسيع اهتماماتها بمختلف المجالات الثقافية والشبابية والفنية والإبداعية، وتنويع العروض والتظاهرات الموسيقية والمسرحية والسينمائية، وإحكام تنظيمها، والمحافظة على جودة مضامينها.

إن ثقافتنا اليوم في حاجة إلى مزيد التطور والإشعاع في سائر حقول الإنتاج والإبداع الأدبي والفكري والفني، حتى تظل على الدوام حصينة صامدة وحية متجددة.

ولاشيء يحول دون بلوغ هذه الغاية، بعد أن وفرنا للمثقفين كل الظروف الملائمة من الرعاية والتشجيع، المعنوية والمادية والتشريعية والمؤسساتية، لكي يمارسوا أعمالهم بحرية وطمأنينة، وفي كنف الالتزام بقضايا الوطن والتواصل مع القيم الإنسانية المشتركة.

ونحن نريد أن يكون مثقفونا في طليعة قوى التحديث والتنوير والعطاء المتميز، أسوة بأسلافهم الذين قرنوا العلم بالعمل، فاجتهدوا وأضافوا، وأبدعوا وأشعوا، وجلبوا التقدير والثناء لأنفسهم ولبلدهم، وبقوا إلى اليوم منارات وهاجة ورموزا خالدة في تاريخ الحضارة الإنسانية.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.



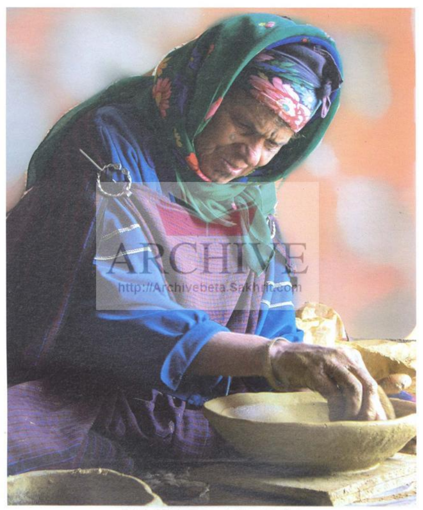


بتونس



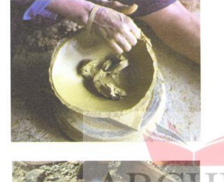
محمد مسعود إدريس

يعتبر انتاج الخزف بتونس من أقدم الصناعات . وهي من الفنون والحرف التقليدية القديمة في الأرياف التونسية . ولم تطرأ عليها تغييرات كبيرة منذ العهود البربرية وإلى حدود الستينات من القرن الماضي . ذلك أن علاقات الإنتاج بالأرياف التونسية بقيت بدون تغيير هام . وهي في ذلك مثل طرق الأكل وأوانيه ومواده (الكسكسي مثلا) واللباس والزينة (الملية مثلا) وطرق العمل (حرث، زرع وقطف ...). وهيأة المسكن ... وغيرها .



امرأة من الوسط الريفي بصدد صناعة آنية خزفيّة







مراحل صنع الأواني الخزفيّة التقليديّة

وقد اتخذت المجموعات السكانية تقريبا نفس الأواني للطهي أو للتسخين والتبريد والخزن. ولم تتشكل صناعة الخزف كاختصاص بالأرياف التونسية. إذ تقوم بصنعه كل النساء تقريبا مع بروز بعضهن في إتقانه. وذلك لأنه نشاط أساسي ويعطي استقلالية للعائلة الكبرى في الأرياف والبوادي.

وتستعمل النساء الأيادي لمعالجة الطين وقولبته دون اللجوء إلى أي وسيلة تقنية أخرى. ولذلك فصناعة الخزف بالأرياف التونسية اقتصرت على ماهو ضروري للطهي والتسخين. أما خزن المؤن أو السوائل من زيوت ومياه وغيرها والتي تتطلب أواني كبيرة فكانت تلجأ غالبا لشرائها من القرى والمدن. مثل (القلال والمخافي والجرار... وغيرها).

وكذلك احتفظت أواني الخزف المصنوعة تقريبا ـ مثل ما تشهد على ذلك بعض الأواني المعروضة بمتحف باردو وبمتحف رقادة بالقيروان ـ على نفس الأشكال ونفس الأحجام منذ الفترات التاريخية البعيدة.

أما الصناعة نفسها فهي بسيطة المراحل فبعد تجهيز الطين يخلط جيدا بالماء وتنتزع منه الحصاة، ومن ثم يقولب تدريجيّا مع الحرص على تعديل موازنة كمية الماء في الطين وتليين ظاهر الآنية. وأخيرا تدخل

التي أصبحت تدخل أشكالا متعددة مستوحاة من المحيط الطبيعي وحتى الإجتماعي.



وترجع التأثيرات الفنية لصناعة الخزف التونسي خاصة لتقنيات الطلاء والزخرفة إلى مصادر عديدة شرقية وعربية وتركية وأخيرا أندلسية وعلى فترات ممتدة. لذلك فإن أسلوب صناعة الجليز في المدن التونسية يستند في البعض منه إلى حرية كبيرة في الصنع وخاصة رسم الأشكال وتحديد الألوان التي تبقى في استنادها إلى جداول محددة. إلاّ أن مبادرة الحرفي الشخصية لها هامش هام. وترجع بعض الآثار الخزفية، مثل البلاطات المربعة التي تؤلف إطار محراب جامع عقبة بالقيروان إلى أصول فن الخزف العربي. بينما تحدد أشكالا أخرى كما في العديد من المعالم بالمدن ذات الأصل السكاني الأندلسي مثل تستور وسليمان ورفراف... وغيرها من أصل أندلسي وقد تأصل هذا الفن ببلدان المغرب العربي خاصة في صناعة الجليز الذي انتشر في عديد البلدان المجاورة ومنها بمصر، خاصة «القشاني» وهو نوع يمتاز بالرسوم الهندسية.

وانتشرت صناعة «الجليز» بتونس خاصة مع مجيئ الهجرات الأندلسية في أواخرالعهد الحفصي. وأصبحت صناعة مزدهرة مع بعض الصناعات الأخرى التي أدخلها الأندلسيون إلى تونس مثل الشاشية. ومن الواضح أن هذه الصناعة كانت لها تراتيب وقواعد ومرجعيات وتقنيات محددة وينسب للولي الصالح سيدي قاسم الجليزي الذي كان يرعى هذه الصناعة وحرفييها.

وتطورت هذه الصناعة للجليز التي أصبحت متأثرة حتى بالمهارت الإيطالية في الفترات الأخيرة. وقد تم استعمالها في المنازل الفاخرة لزينة المداخل والجدران خاصة. ثم انتشر استعمالها تدريجيا في القرن الماضي في المطابخ وبيوت الاستحمام.

نماذج من الزخارف الخزفيّة التونسيّة

وهو جانب الإبداع الحرفي الذي، وإن يحافظ على الحسّ الجماعي والذاكرة الجماعية بترديدها إلا أنه يعطي حياة جديدة في كل إعادة حتى لا تشبه سابقتها. فأواني الأرياف بالجنوب التونسي الغربي أو الشرقي منه، تتشابه في تصاميمها العامة إلا أنها تختلف في تأكيداتها على التفاصيل من مواد وزخرفة وأحجام. ومرجعيات الزخرفة للشمال الغربي تختلف عن التقسف النسبي لصناعة الخزف بجزيرة جربة مثلا. وقد اشتهرت عديد المناطق التونسية بصناعاتها المميزة، فإلى جانب منطقة سجنان فمناطق مطماطة والدويرات ومكثر وسليانه وقرى الساحل التونسي ومناطق الجنوب الغربي قفصة والجريد، كلها تمتاز بصناعة خزفية ثرية ممتازة.

أما بالمدن، فقد اشتهرت منها خاصة جزيرة جربة وبعض قرى الساحل التونسي وخاصة المكنين وتونس العاصمة (القلالين) ونابل وتوزر. وأصبحت صناعة الخزف صناعة مزدهرة، خاصة الأصناف كبيرة الأحجام. وقد تطورت هذه الصناعة، واتخذت أشكالا فنية هامة خاصة في حذق الطلاء، الذي أصبح في كل من نابل وتونس خاصة يأخذ خلفية اللون الأصفر الفاتح واللّماع والبنّي. وكانت الأواني والمنتوجات أكثر إتقانا خاصة فيما يتعلق بالزخرفة







نماذج من صناعات الخزف الملوّن بالمدن

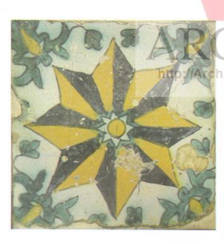
التي أصبحت تدخل أشكالا متعددة مستوحاة من المحيط الطبيعي وحتى الإجتماعي.

وترجع التأثيرات الفنية لصناعة الخزف التونسي خاصة لتقنيات الطلاء والزخرفة إلى مصادر عديدة شرقية وعربية وتركية وأخيرا أندلسية وعلى فترات ممتدة. لذلك فإن أسلوب صناعة الجليز في المدن التونسية يستند في البعض منه إلى حرية كبيرة في الصنع وخاصة رسم الأشكال وتحديد الألوان التي تبقى في استنادها إلى جداول محددة. إلاّ أن مبادرة الحرفي الشخصية لها هامش هام. وترجع بعض الآثار الخزفية، مثل البلاطات المربعة التي تؤلف إطار محراب جامع عقبة بالقيروان إلى أصول فن الخزف العربي. بينما تحدد أشكالا أخرى كما في العديد من المعالم بالمدن ذات الأصل السكاني الأندلسي مثل تستور وسليمان ورفراف... وغيرها من أصل أندلسي وقد تأصل هذا الفن ببلدان المغرب العربي خاصة في صناعة الجليز الذي انتشر في عديد البلدان المجاورة ومنها بمصر، خاصة «القشاني» وهو نوع يمتاز بالرسوم الهندسية.

وانتشرت صناعة «الجليز» بتونس خاصة مع مجيئ الهجرات الأندلسية في أواخرالعهد الحفصي. وأصبحت صناعة مزدهرة مع بعض الصناعات الأخرى التي أدخلها الأندلسيون إلى تونس مثل الشاشية. ومن الواضح أن هذه الصناعة كانت لها تراتيب وقواعد ومرجعيات وتقنيات محددة وينسب للولي الصالح سيدي قاسم الجليزي الذي كان يرعى هذه الصناعة وحرفييها.

وتطورت هذه الصناعة للجليز التي أصبحت متأثرة حتى بالمهارت الايطالية في الفترات الأخيرة. وقد تم استعمالها في المنازل الفاخرة لزينة المداخل والجدران خاصة. ثم انتشر استعمالها تدريجيا في القرن الماضي في المطابخ وبيوت الاستحمام.





نماذج من الزخارف الخزفيّة التونسيّة

ومع صناعة «الجليز» انفتحت فنون الخزف على أشكال متعددة وذات تأثيرات مختلفة منها المحلي التقليدي ومنها الخارجي. كما أصبحت تستعمل عدة ألوان منها الأزرق خاصة والأخضر والأحمر وتبقى الزخارف ذات الأشكال الهندسية هي الأكثر انتشارا. وكذلك فإلى جانب اللون الأزرق الذي كان أكثر انتشارا في بداية القرن الماضي، أصبحت الألوان الأخرى تدريجيا أكثر حضورا.

ونشهد اليوم انتشارا عاما لهذه الانتاجات. وأصبحت صناعة الجليز صناعة عصرية ومتطورة في تونس، رغم محافظتها على طابع فنّي محلّي. وتطورات هذه الصناعة في جانب آخر إلى التعبير الفنّي مثلها في ذلك مثل الرسم والنحت. وبرزت عدة إبداعات فنية خزفية من «الجليز»، منها جداريات فنية كبيرة تعرض في الفضاءات العمومية. كما أن هذه الصناعة قدمت بعض المعالم الأخرى مثل «الجرّة» الكبيرة والجميلة



إحدى الأشكال الزخرفيّـة للخزف التونسي الملوّن





نماذج من الأواني الخزفيّـة التونسيّـة

بمدينة نابل والتي أصبحت إحدى أهم رموز المدينة، توحي لنا بالتحف التي كانت تقدم في بعض المناسبات وترسم عليها قصائد خالدة.

أدب السيناريو وسيناريو الأدب

سمير العيادي

ليس من العيب أن يكون الأديب المتمكّن من أدوات السرد القصصي الأدبي المتحرّر من قيد الوضوح وضبط المكان والزمان في الحاضر لتيسير متابعة الأحداث وفهم الشخصيات واستيعاب الحوار، جاهلا بشروط كتابة السناريو. إنّما تغافل كاتب السيناريو الذي يحذق الالتزام بالسرد القصصي الوصفي والعرض الموضوعي المتدرّج والتقطيع المشهدي المبرز لخصائص الصورة المتحرّكة فيها الشخوص الظاهرة، والمتحركة فيها الأحداث المتسلسلة، الامتناع الذاتي من أي تدخل على شكل تعليق أو تفسير أو تخمين، عن خصائص الكتابة الأدبية الانفعالية، بل عن الكتابة الأدبية ذاتها بقصصها ورواياتها وأشعارها ونصوصها المسرحية في العالم وفي وطنه وبالخصوص لهو الأمر الذي يحسبُ عليه.

ولعلّنا لا نغالي إذا قلنا إن القصّ الوصفي أو القصّ السيناريويّ إن صحّ هذا التعبير، الذي يعتمد تقنية السرد «السلوكيّـة» أي الدراسة الموضوعية المجرّدة للأفعال والسلوكات، وتدين في الغالب اللجوء إلى الاستبطان والتهويم الشاعري المثير للحالة النفسية، قد وجد له تطبيقا في الأدب، وفي القصّة والرواية بالخصوص من خلال التقنية التي هي سمة «عين الكاميرا» المركّزة على وصف دقيق لما يمكن أن تراه العين.

كما نلاحظ ذلك في كتابات الروائي الأمريكي جون دوس باسوس مثلا، أو باستعمال أسلوب ما يسمّى «قصّة النّظر» التي نكتفي عند كتاب الروايات «السوداء» بوصف الحركات والإشارات التي يقطعها حوار قصير وحاسم. فالأدباء في أيامنا هذه، بل منذ المنتصف الثاني من القرن العشرين قد أدركوا خصائص هذه الكتابة الأدبية المتأثرة بالسينما، ولم يكتفوا بالاطلاع عليها في الأدب الأمريكي من خلال قراءة أرنيست همنغواي بالخصوص، بل صاروا يستعملونها استعمالا واعيا بقدرتها البلاغية من حيث هي ناقدة، ولو من خلال الكلمات، إلى عين القارئ المتلهف للفعل أو الحركة وإلى الصورة المضبوطة في تكوينها وفي تلوينها وإلى فهم حوار بدون رطانة أو هذر.

ذلك ما قام به أدباء الطليعة في تونس منذ ستينات القرن العشرين وقام به غيرهم في البلاد العربية دون أن يهتدي إلى هذا المنحى السرديّ السيناريوي إلاّ القليل من القرّاء والنقاد... والمخرجين السينمائيين والتلفزيونيين كذلك.

فظلّ الأدباء يلقون باللائمة على أهل السينما. وظلّ السينمائيون يستنكفون من أهل الأدب.

والحال أنّ كلّ فريق يجهل حاجيات الفريق الآخر وتطلّعاته ونوازعه وخصائص السرد المتفوّق في حذقها هذا أو ذاك والحلّ في الحقيقة متيسّرٌ.

والحلّ في الحقيقة اهتدى إليه الصادقون الذين يدركون أن لا غنى عن كل طرف من أطراف الكتابة لإنشاء سردية قصصيّة مشهديّة فيلميّة حسب النظم التي أرست قواعدها التجريبية العلمية وحدها . . .

إننا لم نعد في حاجة إلى التذكير بأن لفظة سيناريو الإيطالية المشتقة من لفظ سيناريوم اللاتينية تعني منذ خمسة قرون المشهد المسرحي بالمعنى الهندسي أي التنظيم الجيد للمنظر : ألواح خشبيّة، سماء وسقيفة، ديكور، تخطيط منظوري. فهو إذن بالتعميم: الوصف الفضائي للمنظر وتنظيمه السينوغرافي القائم على هندسة المنظر وتغييرات الديكور والمعدات أي تغييرات المشاهد أو اللّوحات حسب مقتضيات التحوّل المكاني أو الزماني. وبالتالي الانتقال من فعل إلى فعل، ولذلك فضّل السينمائيون منذ بداية القرن العشرين هذه اللفظة على لفظة «دفتر» أو لفظة «ملخص» أو لفظة «قصّة» لأن مفهومه أقرب إلى ما يبغونه من دلالة على قصّة وصفيّة معدّة للتصوير حسب مراحل تقطيعها وبخصائص ما تدققه من مواصفات المشاهد والأفعال والأدوات، وكذلك الشخصيات المتحرّكة في الفضاء المشهديّ، وما تفرزه من كلمات حوار ينبثق من الحالة فيدلّ عليها ولا يخلقها مثلما هو الشأن في المسرح أو في الشعر أو في الأدب عموما.

ولسنا في حاجة من ناحية أخرى إلى ذكر مراحل كتابة السيناريو من الفكرة إلى الملفوظ أي إيصال الفكرة بشكل كلامي يقصّ فعلا مكتفيا بذاته إلى الموضوع الذي هو نصّ سردي قصير يهيىء كاتب السناريو إلى الإنتاج السّارد الذي يحتفظ فيه المؤلف بالجوهري مما ليه ويرغب في سرده، ويختار المراحل ذات الأهمية الكبرى بالنسبة لإدراك المشاهد وانفعاله، والملخّص أو الوثيقة التي لا تتجاوز ثلاث أو أربع صفحات تقدّم نظرة ملخّصة للقصّة تسمح بالحكم على حالة انتهائها وعلى طرافتها وأصالتها وميزتها السرديّة إلى المعالجة التي تظهرُ اللحظات الهامة للحبكة وتقدّمها السردي وتمفصلاتها، والبنية الدرامية ووصف الشخصيات وبواعثها والحوارات التي تنطوي على أهمّ التعبيرات.

كأننا نريد أن نؤكد على أمرين :

أوّلهما أن السرد الدرامي يتركز على موضوع الاختراع المختزل، أي الذي يرغبه زمن العرض على الشكل المختصر والتعبير المشهدي الحركي المكثف ويسعى إلى إحداث انفعال مهيمن من خلال تعبيره عن نفسه بأداء محدد. وإنّ هذا التكثيف ـ كما يقول ايتيان فوزولييه E Fuzellier «لازم لشكل السرد القصصي الفيلمي حتى يفضي إلى البحث عن الأثر ويعطي أهمية رئيسية للحركة والايقاع ويرفض خيار اللحظات الدّالة على الفعل ورابطة حسّاسة فيما بينها». عندئذ نكون قد استوعبنا مقولة أرسطو القديمة : « قبل كل شيء نحن إزاء تمثيل لأفعال لبشر يفعلون» وهي المقولة التي لخصها راوول والتر في صيحته «فعل، فعل، فعل».

وثانيهما أنّ مثل هذا التدقيق في إنشاء السرد القصصي الفيلمي أو السيناريو الذي قد يطول في المدى الزمني يحتاج إلى كاتب أصلي لا محالة لكن محيد عن اللجوء إلى تدخل أطراف أقوى قارئة أو كاتبة قد تدفع بالفلم الذي يساوي قبل شيء ما تساويه القصّة التي يرويها كما يقول هوارد هاوكس إلى أن تعاد كتاباته أكثر من مرة ومن قبل أكثر من كاتب عارف محترف في إطار تعاون مبنيّ على قناعة وانسجام بين جميع الذين يريدون حقا النهوض بأدب السيناريو وسيناريو الأدب إذا كانت القصّة الأصل مأخوذة عن كاتب يهتدي إليه المنتجون والمخرجون(*).

* قدمت هذه المداخلة بسوسة في ملتقي حول الكتابة السينمائية والكتابة الأدبية. وقد رأينا إعادة نشرها لأهمية تعبيرها عن رأي أديب يكتب الدراما، له اعتباره في المسيرة الثقافية الإبداعية منذ أربعين سنة.

الجامعة التونسيّة لنوادي السّينما

منيرة يعقوب الفلاح

بعد مضيّ أكثر من عشر سنوات على الاستقلال عرفت تونس الإنتاج السينمائي الوطني الصميم وذلك بطرح فيلم «الفجر» لأبي السينما التونسية عمار الخليفي في الأسواق.

هذا الفيلم هو أوّل تجربة سينمائية تموّل وتصنع بأياد تونسيّة مائة بالمائة، بداية من كتابة السيناريو مرورا بالتمثيل والتركيب والإخراج وصولا للتوزيع والاستغلال.

لكن هذا لا يعني أنّ تونس لم تعرف السينما إلا في هذه الفترة المتأخّرة من تاريخ هذا الفن بل كانت مسرحا له شهورا قليلة فقط بعد اختراعها وذلك بعرض أفلام الأخوين لوميار التي صوّرت في تونس وشاهدها الجمهور سنة 1896 بمقهى تونس.

ومن ذلك الحين أصبحت تونس مسرحا وديكورا لمئات من الأفلام الأجنبية وفضاء لعرض واستهلاك الأفلام التي تنتج في أستوديوهات فرنسا وهوليود وغيرها من بلدان العالم.

ولأنّ السينما اختراع فرنسيّ ولأن الفرنسيين تفنّنوا في الاستفادة من هذا الاختراع وفي جعل السينما أداة أساسيّة في نشر الثقافة محليّا وخارجيّا، فإنّهم كانوا حريصين في تونس على إنشاء نواد للسينما تعرض فيها أفلامهم لفسح المجال للجمهور لتذوّق الثقافة الفرنسيّة.

I – الجامعة التونسية النشأة والتطوّر:

نشأت نوادي السينما في تونس في البداية كمشروع ثقافي فرنسي لفسح المجال للجمهور لتذوّق السينما العالميّة عموما والفرنسيّة خصوصا. وهذه النوادي هي عبارة عن جمعيات ثقافية يسهر على تسييرها غالبا أساتذة من التعليم الثانوي من الفرنسيين المتقاعدين والعاملين في المعاهد التونسيّة هدفهم بعث ثقافة سينمائيّة متميّزة وتوسيع الآفاق الثقافية للأعضاء، وذلك بتقديم أهم الأفلام المنتجة في مختلف بلدان العالم وفي مختلف العصور الجديرة بالاعتبار بحسن إنجازها فنيّا وتاريخيا وأدبيا وسياسيا وغير ذلك.

ونظرا لأهمية هذه النوادي وقيمة الأهداف التي تحملها استرعت اهتمام الشباب التونسي المثقف فانخرطوا بها بكثافة لتوظيفها لخدمة الأهداف الوطنية التونسية. وكان الشعار المرفوع آنذاك تونسة هذه الحركة الثقافية وافتكاك أجهزة تسييرها وتجميعها في إطار منظمة تنسّق بين النوادي المنتشرة في تونس وصفاقس وقابس وسوسة ومنزل بورقيبة وغيرها من المناطق.

تأسّست الجامعة التونسيّة لنوادي السينما إذن سنة 1950 وهي من الأعضاء المؤسسين للجامعة الدوليّة لنوادي السينما وكان مقرّها بتونس 40 شارع 18 جانفي وبرزت في تلك الفترة أسماء عديدة مثلت هذا التيّار ولعبت هذا الدور التاريخي الهام. لعلّ أشهرها الطاهر شريعة الذي ارتبط اسمه بنشأة الجامعة في شكلها الجديد وإلى جانبه يمكن ذكر المرحوم النوري الزرزوري القلب النابض لهذه الحركة في بدايتها والأساتذة المنصف شرف الدين والهذيلي الشوّاشي ومنصف بن عامر وغيرهم كثر.

وعرفت حركة نوادي السينما انتعاشتها الكبرى بعد الاستقلال وانتشرت في أماكن عديدة من التراب التونسي وكانت تضمّ في بداية الستينات:

1 ـ ثمانية نواد سينمائيّة للكبار تعرض بانتظام من 12 إلى 20 برنامجا في السنة تقدّم فيها أفلام من عيار 35 مم في اللغة الأصلية للفيلم. وفي كلّ ناد منها معدّل 300 عضو سنويا. وهذه النوادي هي نوادي السينما بتونس وصفاقس وسوسة وقابس والقيروان والكاف وبنزرت ومنزل بورقيبة.

2 ـ ناديين سينمائيين للشباب بصفاقس وقفصة يعرضان معدّل 10 برامج سنويا تقدّم فيها أفلام من عيار 35 مم ناطقة باللغة العربية أو الفرنسية. ولكل منهما معدّل 200 عضو سنويا من الطلبة والعمال والشباب عموما.

3 ـ ناديا سينمائيا للتلاميذ بصفاقس يقدّم سنويا معدّل عشرين برنامجا لخمسمائة عضو من أطفال المدارس.

7 نواد مجهّزة بآلات 16 مم وقد كانت ذات نشاط محدود وهي نوادي السينما بنابل والمهدية وجرجيس وقفصة والمتلوي وجربة وباجة. وكان نشاط جامعة نوادي السينما في سنة 1961 و 1962 على سبيل المثال:

• عرض 18 فيلما طويلا و21 فيلما وثائقيا من عيار 35 مم من إنتاج فرنسا والسويد وإيطاليا ومصر واليابان والولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي وتشيكوسلوفاكيا وبولونيا والمكسيك. قام بعرضها 10 نواد في 190 حصّة أمام ما يقرب من 5225 عضوا.

• تقديم 3 محاضرات عن السينما مصحوبة بعرض أفلام ألقيت في خمسة نواد سينمائية بنحو 100 نظير لكل بحث.

• مشاركة 6 منشّطين للقيام بتربّص تكويني لمنشّطي نوادي السينما بمنطقة «مارلي ليروا» (فرنسا).

تواصل العمل بنوادي السينما على هذه الشاكلة طيلة تلك الفترة وشهدت الجامعة إقبالا كبيرا من الشباب التلمذي والجامعي. وباعتبارها كانت عبارة عن حلقات مفتوحة أسبوعيا للنقاش أصبحت مجالا هاما بالنسبة للحركات السياسية والاجتماعية التي وجدت فيها منابر هامة لتمرير مواقفها واستقطاب عناصرها وتجذير أطروحاتها والخروج بها من النقاشات التقنويّة الجماليّة إلى مجالات أشمل تربطها بالأساس بمحيطها الوطني والعربي. وطغى في هذه المرحلة المنحى السياسي على حساب الجانب السينمائي.

وزادت نكسة حرب 1967 في انتشار هذه المفاهيم داخل جامعة نوادي السينما واحتدم الصراع بين التيار التقنوي والتيار السياسي الاجتماعي وحسم سنة 1973 في مؤتمر سوسة الذي انبثقت عنه أرضيّة العمل الثقافي وهي محاولة للتوفيق بين التيارين إذ دعت إلى:

• المساهمة في تحريك وعي الجماهير المنخرطة بمشاكلها اليوميّة.

• تمكين المنخرطين وتعويدهم على طريقة في التحليل والنقد تكون موضوعية وعملية وخلاقة.

• المساهمة في بناء ثقافة وطنية وذلك بعرض أفلام وطنية وأفلام عالمية تقدّمية، ومنذ تلك الفترة أصبحت الجامعة التونسية لنوادي السينما حركة ثقافية وطنية يقرأ لها ألف حساب. واشتدّ الإقبال عليها حيث وصلت سنة 1978 إلى رقم قياسي وقد فاق عدد المنخرطين فيها 30000 موزعين على ما لا يقل عن 28 نادي سينما عيار

35 مم و17 نادي سينما عيار 16 مم و10 نوادي للأطفال ومن أبرز الوجوه التي ظهرت في تلك الفترة نذكر د. محمد المديوني رئيس مؤتمر سوسة ونجيب عياد رئيس الجامعة ما بعد المؤتمر وعفيف المحرزي الكاتب العام ومنصف بن مراد «مدير جريدة الجمهورية حاليا» رئيس الجامعة في بداية الستينات وحسن عليلش ومنير الفلاح وفتحي العوادي ومنيرة يعقوب الذين تعاقبوا على رئاسة الجامعة في تلك الفترة وغيرهم.

وحافظت الجامعة على طريقة عملها المتمثّلة بالأساس في :

• عرض الأفلام أسبوعيا مع تقديم ورقات نقدية للأشرطة توزع قبل العرض وتعطي فكرة للمتفرّج عن موضوع الفيلم وأهم العاملين فيه والسينما التي ينتمي إليها.

• إقامة ملتقيات وطنية للتعمّق في شعارات الحركة.

• إقامة تظاهرات سينمائية لمساندة حركات التحرير بعرض أفلام تحكي عنها وإقامة معارض صور لها وهي (فلسطين، أرتريا، فيتنام...)

• إقامة ملتقيات عربية وأفريقية بحضور وفود من جامعات مماثلة وبعض المختصين والنقّاد العالميين.

• حضور المؤتمر العالمي لنوادي السينما العربية على هامش مهرجان دمشق وتولّي مناصب هامة داخله. ونذكر في هذا المجال تجربة كل من حسن عليلش ومحمد عفيف المحرزي اللذين ترأسا مجموعة نوادي السينما الإفريقية والعربية داخل هذا المنتظم.

• تكوين اتّحاد جامعات نوادي السينما العربية على هامش مهرجان دمشق وتولّي رئيس جامعة نوادي السينما آنذاك منير فلاح منصب أمين عام هذا الاتّحاد.

اتساع رقعة الجامعة التونسية لنوادي السينما وتجذّر مواقفها جلب لها العديد من المشاكل جهويا ومحليا حيث أغلقت لها العديد من النوادي وتقلّصت قيمة المنح المسندة إليها مما جعلها تتخبّط في مشاكل عدّة جعلتها تعيد النظر في طبيعة عملها وتحاول العودة إلى مسارها الحقيقي علّها تشهد انطلاقة جديدة ويعود لها بريقها الذي افتقدته في السنوات الأخيرة.

II – دور جامعة نوادي السينما في تطوّر النقد السينمائي الشفوي والمكتوب:

كان أغلب المسيّرين في نوادي السينما من الأساتذة والمدرّسين وكان لهم دور في جلب التلاميذ والطلبة إلى العروض وأصبحت حصّة نادي السينما عنصرا هاما من عناصر تحصيل العلم والثقافة.

1 – النقد الشفوي :

أتذكر في بداية السبعينات كان عرض فيلم «أكتوبر» لايزن شتاين عبارة عن تتمّة لدرس الباكالوريا في مادة التاريخ (الثورة البلشفيّة) ووصل الحدّ ببعض تلاميذ السنوات النهائيّة إلى تسجيل وكتابة كلّ ما يقال في حلقات نقاش لأنّها تساعدهم على فهم دروسهم ونفس الشيء كان مع مادة الفلسفة وعبر أفلام مثل «ايلكترا» وغيره من الأفلام، ويمكن ذكر بعض أسماء الأساتذة الذين اشتهروا في نوادي السينما بتدخلاتهم الرشيقة والشيقة أمثال د. محمد المديوني وعبد السلام بن حميدة وأحمد مشارك وكان جلّهم من أساتذة الأقسام النهائية للتعليم الثانوي. وداخل هذه النوادي أصبح شبان كثيرون شغوفين بالسينما ومدمنين على مشاهدة الأفلام ومهوسين بالفن السابع، فكان اتجاههم نحو التخصص فيه واختيار مهنة الإخراج أمثال فريد بوغدير من نادي سينما تونس والمرحوم نور الدين المشري وسلمى بكار من نادي سينما «لوي لوميار» بصفاقس ورضا الباهي نادي سينما القيروان وغيرهم كثيرون.

كما أن نقادا أمثال المرحوم محمد محفوظ من نادي سينما صفاقس ومصطفى نقبو من نادي سينما القيروان والمنصف شرف الدين من نادي سينما سوسة وعبد الكريم قابوس من نادي سينما تونس والهادي خليل من نادي

سنما سوسة وفريد بوغدير من نادي سينما تونس إلخ . . .
نهلوا من ذلك الينبوع أي الجامعة التونسية لنوادي السينما. كان النادي عبارة عن ساحة مفتوحة اسبوعيّا لممارسة نقد السينما الشفوي عقب عرض كلّ فيلم وكانت النقاشات حماسية وساعدت على صقل العديد من المواهب. وكان نادي السينما عبارة عن معهد أكاديمي علّم هؤلاء كيفيّة قراءة الفيلم وتبيان ما أراد المخرج تمريره من آراء ومفاهيم.

2 ـ النقد الكتابي :

• الورقات النقدية للأفلام: كانت النوادي تقوم بتوزيع ورقات بسيطة على المشاهدين قبل كلّ عرض هي عبارة على تقديم للفيلم والمخرج والعاملين فيه مع إعطاء فكرة موجزة عن الموضوع. هذه الورقة كان يعدّها عناصر الهيئة أو من الورشات التابعة للنادي وهي عبارة عن تمرين أسبوعي لهم في البحث عن المعلومة وكيفيّة تقديمها في شكل مبسّط للروّاد.

• الملفات: تصاغ هذه الملفات في شكل نشريات داخليّة تقدّم على هامش بعض التظاهرات الخاصّة بسينما معيّنة أو بأفلام أحد المخرجين أو بمناسبة انعقاد ملتقى حول موضوع نظري يهمّ السينما. وتحتوي هذه الملفات عادة على بحوث ودراسات يقوم بها كوادر نوادي السينما يبدون فيها رأيهم من بعض المسائل السينمائية المتعلّقة بموضوع التظاهرة المنظّمة وتوزّع هذه الملفّات بأسعار رمزيّة تغطّي مصاريف الطباعة والإعداد فقط.

3 ـ تجارب ونماذج من النقد المكتوب لجامعة نوادي السينما:

عرفت الجامعة التونسية في مسيرتها عديد التجارب النقدية المكتوبة لعلّ أهمّها:

• جرأة مجموعة من كوادر نادي السينما بصفاقس يقودهم الأستاذ الطاهر شريعة في بدايات الخمسينات مكّنتها من القيام بنشر أوراق أسبوعيّة تعلّق في أماكن من المدينة سهلة المنال بالنسبة للجمهور، تقدّم عرضا نقديّا لبرامج دور السينما بالمدينة.

وتعوّد الجمهور هناك اللجوء إليها لاختيار العرض الذّي يريد الذهاب إليه ولم يعد يمكن له الاستغناء عنها إن تعطّل محرّروها أحيانا عن نشرها بسبب الامتحانات المدرسيّة أو العطل. وتجدر الملاحظة أن أرباب دور السينما قد تطوّروا من موقف إلى نقيضه تماما تجاه هذا المشروع فقد قاموا في أول الأمر بدعوة عدلية ضدّ محرّري هذه المعلقات في السنة الأولى ثمّ أصبحوا يتخاصمون على تعليقها في مدخل قاعاتهم في السنة الثالثة.

هذه التجربة الصفاقسيّة الفردية من نوعها في تونس والوطن العربي نسج على منوالها نادي السينما بسوسة فيما بعد.

• الجامعة التونيسة لنوادي السينما باعتبارها منظمة مركزيّة لها نواد فرعيّة في كثير من مدن الجمهورية قد قامت بإنجاز نشريّة مركزيّة بعنوان «نوادي السينما» ظهرت للوجود سنة 1958 وكانت تحتوي إلى جانب المسائل الإخبارية العامة على ورقات نقدية للأفلام المتداولة في نوادي السينما وبعض الإسهامات النظرية في مواضيع تهم السينما العالميّة عموما والعربيّة بالخصوص. ثمّ تطوّرت هذه التجربة في بداية السبعينات حيث أصدرت الجامعة مجلّة سينمائيّة تحمل عنوان «شريط» تحت رقم 2277 في 1972 وطرح العدد الأول باللغتين العربية والفرنسية واحتوى على 48 صفحة.

من أهم المواضيع التي شملها هذا العدد «الوعي الاشتراكي» في فيلمي «الأرض» ليوسف شاهين و«الأرض» لدوف شانكو، وكذلك نص عن سينما الهواة بعد أزمة الإصلاح من تقديم عبد الوهاب بودن، وحوار مع السينمائي السنغالي«نولان فييارا» حول مسألة الرقابة في السينما.

وضّمت إدارة تحرير هذه المجلّة كلاّ من سعيد بن سدرين وعبد الكريم قابوس وخالد البدوي وترأس تحريرها عبد الوهاب بودن وأدارها المنصف

بن مراد رئيس الجامعة آنذاك والمدير الحالي لجريدة الجمهورية.

علما وأنّ مقرّ هذه المجلّة كان بنهج كري ماي عدد5 تونس وقد توقّفت عن الصدور إثر قرار منع، صدر في شأنها في تلك الفترة.

• إصدار كتاب في النقد السينمائي سنة 1988 بعنوان «الواقعية في السينما العربيّة» جاء في حجم محترم ويحتوي على 96 صفحة واشتمل على 7 مقالات لعل أهمّها:

ـ ملامح الواقعيّة في السينما العربية للمرحوم سعيد مراد من سوريا.

ـ إشكالية الواقع في السينما العربية للناقد المغربي خليل الدامون.

ـ الواقعية الجديدة في السينما العربية: سينما الوعي بالهزيمة للسينيمائي التونسي النوري بوزيد.

هذه المقالات وغيرها قدمت على هامش ندوة سينمائيّة نظمتها جامعة نوادي السينما بالتعاون مع المهرجان الصيفي بقابس. ويعد هذا الكتاب أحد المراجع الأساسية والمهمة في خصوص موضوع الواقعية في السينما وعرف رواجا محترما محليا وعربيا.

ولكن هذه التجربة بقت يتيمة ولم تقم الجامعة بإصدار كتب أخرى بالرغم من أنّها نظمت العديد من الندوات بحضور عديد الأسماء الشهيرة على الساحة السينمائية العربية.

وفي الختام لا يسعني إلاّ أن أقول إنّ ما قمت به في هذه الورقة هو عبارة عن محاولة محتشمة للتعريف بهذه التجربة الرائدة في النقد السينمائي في تونس، واعتقد أنّ هذه المنظمة تستحق المزيد من البحث والتعمهق لأنّها كانت صاحبة فضل كبير في صقل العديد من المواهب أثرت الساحة السينمائيّة في تونس إخراجا ونقدا.



السينما التونسية
من الألف إلى الياء

منير الفلاح

ـ أ ـ

أيام قرطاج السينمائيّة:

تظاهرة ثقافية دولية تقام كل سنتين تقوم على تقديم الأفلام للجمهور وتنظيم لقاءات بين مؤلفيها من مخرجين وكتاب سيناريو وممثّلين وغيرهم. منذ انطلاقتها سنة 1966 ساهمت الأيام في ازدهار سينما وطنيّة في كل من البلاد العربية والإفريقية بتنمية روح التنافس الخلاق بينها وترويج الأفلام التي تمثّل تراث بلدانها القومي وواقعها الاجتماعي، كما فسحت المجال للملتقيات البناءة والحوار المثمر بين رجالات السينما في سبيل تعارف أفضل وتبادل أوسع ولا سيما فيما يتصل بالهياكل السينمائيّة والنهوض بها وتحقيق مناعتها في البلاد العربية والإفريقية.

كما ساهمت هذه الأيام منذ انطلاقتها في ترويج الأفلام العربية والإفريقية على الصعيد الدولي.

ويبقى التأثير الأهم لهذه الأيام خلقها لتذوّق جديد للجمهور التونسي وحثّها الجماهير العربية والإفريقية على الإقبال على سينما بديلة وجديدة وذات مستوى فني رفيع هذا إلى جانب تأثيرها الملموس في:

ـ بعث اتحاد السينمائيين الأفارقة.

ـ الاجتماع العربي الأول لبعث اتحاد نقاد السينما العربي.

ـ بعث جمعية السينمائيين التونسيين.

ـ بيان بعث الملتقى الأول لنوادي السينما العربية والإفريقية.

ـ بعث جمعية النقد السينمائي في تونس.

ـ منح جوائز اتحاد النقاد والصحافيين السينمائيين العالمين ومنح جائزة هاني جوهرية ومنح جائزة النقاد السينمائيين العرب.

ـ ب ـ

بـن عمّـــار:

اقترن هذا الإسم في تونس بفن السينما في جلّ ميادينه والبداية كانت مع المرحوم عز الدين بن عمار (1926 ـ 1991) المولود بتونس العاصمة وهو من أوائل التونسيين العاملين في قطاع التصوير السينمائي وكان أحد المساهمين في أول تجربة سينمائيّة تونسيّة، فيلم «الفجر» (1966) من إخراج عمار الخليفي.

ثم تواصلت تجربته مع عالم الصورة في أفلام أخرى

نذكر من بينها «تحت مطر الخريف» لأحمد الخشين و«أم عباس» لعلي عبد الوهاب.

إلى جانب التصوير قام عم عز الدين (كما يحلو للجميع تسميته) بإخراج بعض الأفلام الوثائقية «المرأة» و«الحماية المدينة» و«الابطال» سنة 1985.

في عائلة «بن عمار» السينمائيّة نذكر أيضا المخرج الكبير عبد اللطيف بن عمار المولود بتونس في 25 أفريل 1934 والدارس فنّ الصورة بفرنسا (معهد إيداك) من سنة 1956 إلى 1963.

قام بإخراج أول أفلامه الطويلة «حكاية بسيطة كهذه» سنة 1970 شارك به في مهرجان كان السينمائي ثمّ في مهرجان قرطاج وتحصل على التانيت البرنزي ثم قدّم فيلم «سجنان» (1975) وهو عبارة عن قراءة جديدة للتاريخ الوطني وحاز به على التانيت الفضي بمهرجان قرطاج السينمائي.

سنة 1980 قام بإخراج فيلم «عزيزة» تحدّث فيه عن واقع المرأة في تونس وحصل به على التانيت الذهبي لأيام قرطاج وكان أول تونسي ينال هذا الشرف العربي الإفريقي. ومن آخر أفلامه «نغم الناعورة» (2002).

عائلة بن عمار قدّمت للسينما أيضا المخرج الوثائقي الكبير حميدة بن عمار المولود بأكودة سنة 1941 والدارس لفن التوليف السينمائي بمعهد الايداك بفرنسا.

بدأ حياته المهنية بتدريس فن المونتاج بمؤسسة الإذاعة والتلفزة التونسية (1966) ثم انطلق في إخراج سلسلة أفلامه التسجيلية لعلّ أهمّها «باب أوسو» (1975) و«الزيتونة في قلب تونس» (1982) و«الرباط» (1986) و«بيت القصيد» (1993) وغيرها كثير. ولقب بن عمار قدّم للسينما في تونس أيضا الناقد والمخرج والأستاذ الجامعي هشام بن عمار، بدأ حياته السينمائية منشطا بنوادي السينما ثم دعّم تجربة النقد بالصحف السيارة قبل أن يصبح أحد ركائز مجلة «الفن السابع».

التقيت به في السنوات 80 وقمنا معا وثلّة من النقاد أمثال مصطفى نقبو ونائلة الغربي وعادل موتيري والنوري الزنزوري ببعث أول جمعية للنقد السينمائي تحت إسم جمعية النهوض بالنقد السينمائي.

إلى جانب النقد لهشام بن عمّار تجارب في الإخراج السينمائي لعل أهمّها «النجمة الزهراء» (1994).

- ج -

الجمعيات السينمائيّة:

تزامن وجود المنظمات السينمائيّة في تونس مع الوجود الفعلي للسينما وانتشارها في كامل البلاد.

هذه الجمعيات ظاهرة فريدة من نوعها في الوطن العربي وأعرق هذه الجمعيات وأهمها على الإطلاق جامعة نوادي السينما التي ظهرت للوجود سنة 1950.

ومنذ نشأتها قامت بنشر الثقافة السينمائيّة وتعويد الجمهور على طريقة في التحليل والنقد تكون موضوعية وعلمية وخلاّقة. ولها فضل كبير في صقل مواهب العديد من النقاد السينمائيين في تونس نذكر منهم على سبيل المثال: محمد محفوظ وفريد بوغدير والهادي خليل وعبد الكريم قابوس والمنصف بن مراد وهشام بن عمار ومصطفى نقبو والمنصف شرف الدين إلخ...

الجمعية الثانية التي لا تقل أهمية عن جامعة نوادي السينما هي حركة السينمائيين الهواة التي ظهرت في الستينات (1962) وقد التفّ حولها عدد من الشبان المولعين بالسينما والراغبين في التعبير بواسطة الكاميرا بإمكانيات بسيطة لا تخضع لنظم الإنتاج التقليدية. وقد تمكن هؤلاء داخل جامعة سينما الهواية أن يجرّبوا ويتمرّنوا ويتمكنوا من التعامل مع الكاميرا ومع الإضاءة وتوصلوا إلى قيادة ممثلين وإلى الجلوس إلى طاولة المونتاج وعرض تجاربهم في مهرجان بعث لهذا الغرض بمدينة قليبية سنة 1964. وقامت هذه الجامعة بصقل مواهب العديد من أحباء السينما وغرست فيهم

بذرة الإبداع السينمائي ودفعت بهم إلى عالم سينما الاحتراف ؛ وهنا نذكر أحمد الخشين ورضا الباهي وسلمى بكار وفريد بوغدير وأخيرا وليس آخر المخرج خالد البرصاوي.

الجمعية الثالثة ظهرت للوجود على هامش أيام قرطاج السينمائية سنة 1970 وهي جمعيّة السينمائيين التونسيين، وتضم كل العاملين في القطاع السينمائي في تونس. عملت منذ نشأتها جنبا إلى جنب مع المنظمات السينمائية الأخرى على إدخال إصلاحات جذرية على قطاع السينما في تونس بما يمكّن أصحاب المهنة من فرصة العمل وإنجاز أفلامهم في أحسن الظروف وتوّجت سلسلة احتجاجاتهم بعملية مقاطعة دورة 78 لأيام قرطاج السينمائية التي عقبتها سلسلة من الحوارات بين المنظمات ووزارة الإشراف أدت إلى صدور نصوص قانونية نظمت قطاع السينما في تونس. ومن أبرز الإطارات المتعاقبة على تسيير هذه المنظمة يمكن ذكر مفيدة التلاتلي وعبد اللطيف بن عمار وسلمى بكار وأحمد بنيس ومنير بعزيز والنوري بوزيد والناصر الكتاري وغيرهم وتعرف هذه المنظمة في الفترة الأخيرة جمودا محيّرا علما وأن رئيسها الحالي هو المخرج علي العبيدي ويتولى هذه المسؤولية منذ سنوات عديدة دون انقطاع.

آخر الجمعيات المهنية في القطاع السينمائي نذكر جمعية النهوض بالنقد السينمائي في تونس والتي ظهرت للوجود سنة 1986 ببادرة من مجموعتين ينتميان إلى مجلتين سينمائيتين موجودتين آنذاك «الفن السابع» لمصطفى نقبو و«شاشات تونسية» لمنير الفلاح. وعملت هذه المنظمة منذ تكوينها على النهوض بميدان النقد السينمائي في تونس والمساهمة من موقعها في تنشيط الحياة الثقافية وذلك بتنظيم أسابيع وتظاهرات سينمائيّة لأهمّ المدارس السينمائيّة العربية والعالميّة كما أثرت هذه المنظمة الساحة السينمائيّة بمحاولات نقدية نشرت في كراسات نقدية لاقت نجاحا كبيرا.

- د -

دلدول حسن:

اسم لا يمكن تجاهله في معرض حديثنا عن السينما التونسيّة فقد سايرها منذ نشأتها وكان له دور فاعل في انطلاقتها ونموّها.

ولد حسن دلدول يوم 30 جويلية 1942 وزاول تعليمه العالي وتحصّل على شهادة ختم الدروس بالمعهد العالي للسينما بفرنسا (إيداك). قام بتربّص خاص بمؤسسة الإذاعة والتلفزة الفرنسية سنة 1965، تولى الإشراف على المجلة المصورة التونسية ثمّ تقلّد مسؤوليات كبرى في مؤسسة الساتباك من سنة 1969 إلى سنة 1980 شملت جميع القطاعات الحيوية لهذه المؤسسة. ثمّ للسينما العديد من الأعمال القصيرة نذكر من بينها «سيدي فتح اللّه» (1965) و «ماتانزا» (1970).

لم تكن مهنة الإخراج هي الواعز الوحيد الذي يربطه بقطاع السينما بل هو مهووس بفكرة وجود ونمو سينما في تونس سواء لما كان مسؤولا إداريّا أو منتجا حرّا. فإسهاماته في اللجان، الوزارية كانت فعالة ويشهد له بقدرته الفائقة في الإقناع والدفاع عن مصالح أهل المهنة. وإني شخصيا قد لمست منه ذلك لّما كنت أمثّل نوادي السينما في هذه اللجان وكنا نجد فيه النصير والمساعد على تحقيق أهدافنا بالرغم من وجوده على الجانب المقابل في الحوار. فهو كان بمثابة حلقة وصل بين الجمعيات والسلطة.

ولما أصبح منتجا حرّا لم يتخل عن دور المناصر، إذ نراه وراء أهم الإنتاجات السينمائيّة التونسيّة والعربية ويلعب دور الوسيط بين عالم الإنتاج في أروبا. وقدم من موقعه هذا خدمات جليلة لإنتاجات تونسيّة وعربية كثيرة:

تونسيا ساعد على إنتاج أفلام مثل «السفراء» من إخراج الناصر الكتاري (1975) و«الهائمون في الصحراء» للناصر خمير (1984) و«صفائح من ذهب» للنوري بوزيد (1988) و«عصفور السطح» لفريد بوغدير (1990).

وعربيّا، فقد كان حسن دلول وراء إنتاج «بيروت اللقاء» لبرهان علوية (لبنان 1982) و«باب السماء مفتوح» لفريد بن يزيد المغرب (1987) و«شاشة الرمال» لرندة شهال (لبنان 1991).

- هـ -

الهائمون في الصحراء:

هو أول فيلم طويل يقوم بإخراجه الناصر خمير وهو كذلك أول تجربة تقوم بها مؤسسة لاطيف للإنتاج خارج عالم أفلام عبد اللطيف بن عمار، وهو أول تجربة لي شخصيّا في متابعة عملية تصوير فيلم سينمائي وفرتها ولثلة من نقاد السينما مؤسسة الإنتاج من خلال رحلة للجنوب التونسي تابعنا فيها تصوير المشاهد الأخيرة لهذا الفيلم.

يحكي الفيلم قصة قرية في أطراف الصحراء يصلها معلم لتعليم أبناء القرية فيكتشف أن كل من يشتد عوده من الشبان يختفي في الصحراء، وينضم إلى الهائمين الذين يتراؤون لأهل القرية بين الحين والآخر أشباحا يلفها الغبار. يحاول المعلم النفاذ إلى سرّ اختفاء الشبان فيختفي هو بدوره ولا يعثر له على أثر، يصل أحد الضباط للتحقيق في الأمر فيضيع في متاهات لا نهاية لها.

هذا الفيلم لم يخرج عن العالم الخرافي للناصر خمير حيث اختصّ في فن الحكي، ويأتي تتمّة لتجاربه السابقة في الأفلام القصيرة. هذا العالم الخرافي سيصاحب الناصر خمير في أفلامه اللاّحقة ويجعل منه تجربة فريدة من نوعها في مسيرة الفن السابع في تونس.

- و -

«وغـــدا»:

يعد هذا الفيلم من التجارب الأولى في الاقتباس للسينما من الأدب التونسي إذ قام المخرج المرحوم إبراهيم باباي بتحويل قصّة «ونصيبي من الأفق» لعبد القادر بالشيخ إلى شريط سينمائي، طرح في الأسواق سنة 1972. قام بكتابة سيناريو هذا الفيلم وصياغة الحوار وشارك في بطولاته الأديب سمير العيادي. ويرسم الفيلم مأساة ثلاثة قرويين بارحوا بلدتهم ليستقرّوا بالمدينة بحثا عن عمل. فقد انسدّت أمامهم الآفاق في القرية بعد نضوب الآبار بسبب الجفاف لكنهم يواجهون مشاكل لا تحصى ويتعذر عليهم الاندماج في محيط العاصمة ويظلّون على الهامش.

- ز -

الزنروري النوري:

هو أحد الآباء الشرعيين للسينما التونسية عاش ومات وهو يتنفس السينما، كان مولعا بهذا الفن إلى حدّ الهوس. عاش انبعاث أهم الجمعيات السينمائيّة وساهم في إدارتها واحتضن الجامعة التونسية لنوادي السينما بمنزله في بداياتها قبل أن يشتد عودها.

كان ثالث ثلاثة يقومون بتعليق أوراق نقدية للأفلام المبرمجة في القاعات السينمائيّة بصفاقس في السنوات الخمسين يقرأها المتفرجون قبل اختيارهم الفيلم الذي سيشاهدون. وكان أحد دعائم مهرجان قليبية لسينما الهواة في بداياته وأحد العناصر الفاعلة في أيام قرطاج السينمائية منذ انبعاثها إلى أن توفّي وكان يعمل في صمت ولا يحب الظهور.

وهو أحد مؤسّسي مجلة «شاشات تونس» وأوّل من ترأس هيئة جمعية النهوض بالنقد السينمائي عند انبعاثها سنة 1986.

- ح -

حمودة بن حليمة:

هو من بين التونسيين الذي تمكن في أواخر الخمسينات من متابعة تعليمهم في معهد مختص للسينما بباريس (إيداك) قسم المونتاج. ولد بالمكنين يوم 10 فيفري

1935 وتخرج من الايداك سنة 1957 بدأ حياته المهنية بتحمل مسؤوليات مختلفة بمؤسسة الساتباك مع قيامه بعديد الإنتاجات لفائدة التلفزيون التونسي في بداياته.

هو أول من اتجه للأدب التونسي وقدم للسينما قصة البشير خريف «خليفة لقرع» سنة 1969 وتدور أحداث هذا الفيلم في المدينة العتيقة بتونس العاصمة وهي تروي حكاية خليفة المصاب بعاهة الصلع وهي عاهة تخول له الدخول إلى المنازل ومخالطة النساء لكنّه يشفى من عاهته إذ ينبت له الشعر فيحرم من الإمتيازات التي كان يتمتع بها.

كما قام بإخراج الجزء الأول من حلقات فيلم في بلاد الطرارني بعنوان «الفانوس» المقتبس عن قصة لعلي الدوعاجي وتدور أحداث الفيلم في المدينة العتيقة أيضا. يعد حمودة بن حليمة أحد مؤسسي التيار الواقعي في السينما التونسية إذ تميّزت أفلامه بالأسلوب السهل الممتنع وأصبحت نقطة مضيئة في مسيرة السينما التونسية يتم اعتمادها في المعاهد السينمائيّة بتونس.

- ط -

الطاهر شريعة:

ماذا عساني أن أقول في الطاهر شريعة غير أنه أبو السينما التونسية فهو الذي كان وراء جل المكاسب التي عرفتها الساحة السينمائيّة في تونس قبل وبعد الاستقلال. فهو الذي بعث الحسّ الوطني داخل نوادي السينما وقام مع ثلة من أصحابه بتونستها وتسييرها ونشرها داخل التراب التونسي.

وهو الذي كان وراء بروز أول التجارب النقدية المكتوبة في مدينة صفاقس في الخمسينات تحت عنوان «مجموعة الثلاثة» أو داخل نوادي السينما بمجلّة «نوادي» وهو الذي استنجدت به السلطة في بداية الستينات لإرساء قواعد خطّة سينمائيّة وطنية مكنته من إرساء أكبر مهرجان سينمائي عربي إفريقي للسينما.

الرجل آمن بالسينما وبدورها الأساسي في الرقي الاجتماعي والثقافي فأعطاها من وقته الكثير وخدمها بسخاء ومهد الطريق للأجيال التي تحملت المشعل من بعده.

- ك -

«كرة واحدة»:

فيلم طريف وتاريخي هو عبارة عن رحلة شيقة في عالم كرة القدم رفقة لاعبي الفريق الوطني التونسي لموسم 77 - 78 وممرنهم عبد المجيد الشتالي. ويصورهم في مغامرتهم الارجنتينية حيث شاركوا في كأس العالم 78. الفيلم وثّق بالصورة لهذه المغامرة الأولى في تاريخ كرة القدم التونسية والملحمة التي قام بها كامل الفريق أمام منتخبات تفوقه خبرة.

قام بإخراج الفيلم محمد علي العقبي بأسلوبه الهزلي المعروف الذي وجدناه في تجربته الثانية مع فيلم «الزازوّات» سنة 1992.

- د -

دعم السينما:

تمّ بعث اللجنة في إطار الإصلاحات التي شهدها القطاع على إثر التخلي عن مؤسسة الساتباك التي كانت وراء كل الانتاجات السينمائيّة من خلال سياسة الاحتكار.

أصبحت الدولة تخصص ميزانية هامة لدعم الإنتاج السينمائي من خلال تقديم منح لاترد للمنتجين السينمائيين بناء على اقتراح من لجنة التشجيع على الإنتاج.

انطلق العمل بهذه الطريقة سنة 1991 وبدأ نسق الإنتاج يرتفع وهو ما انعكس أيضا على نوعية الأفلام. وقد ظل الاعتماد المخصص لدعم الإنتاج يرتفع باطّراد حتى تجاوز ثلاثة مليارات مستفيدا من قرار رئيس الدولة بالترفيع من ميزانية وزارة الثقافة.

- ن -

النوري بوزيد:

«ريح السدّ» «صفائح من ذهب» «بزناس» «حرب

الخليج لن تقع» «بنت فاميليا» «عرائس الطين» و«آخر فيلم» أحدث أفلام النوري، هو أغزر المخرجين التونسيين إنتاجا وأكثرهم إثارة للجدل تونسيا وعربيا، النوري بوزيد الذي دخل السينما كما دخل في أيام شبابه الأولى عالم السياسة بسابق إصرار على دفع النقاش في كل عمل يقدمه فالرجل كما عهدته منذ سنوات عديدة في صفاقس وتونس يفاجئ الجميع حيث لم يكن ينتظره أحد يكتب الشعر دون حمل اسم شاعر ويدندن أغنيات دون المطالبة بلقب موسيقي لكنه في الشعر والأغنية والسينما والتدريس القاسم المشترك بينها : الصورة ـ الصورة... ثمّ الصورة.

ـ س ـ

«السيدة»:

هذا الفيلم دخل تاريخ السينما التونسية من الباب الكبير باعتباره أكثر فيلم مشاهدة من طرف لجمهور فقد حطّم الأرقام القياسية السابقة وأعلن ميلاد مخرج فذّ أكد الآمال المعلقة عليه منذ عرض أفلامه القصيرة «كسار الحصى» و«يانبيل».

يحكي السيّدة أزمة إبداع يعيشها الرسام لامين رغم أنه بعد معرضا فنيّا. يلتقي في شوارع المدينة مراهقا متمرّدا ينجذب الرسام لهذا الطفل ويتبعه إلى حي «السيّدة» الذي يقطنه ويكتشف عالمه: الأب مدمن على الخمر يعامل ابنه بعنف وسوء لأنه لا يأتي بالنقود إلى العائلة.

يتأثر الرسام باكتشاف حي «السيدة» ووضعية نضال الذي يحلم بالهجرة ومغادرة البلاد ويجد الرسام مواضيع وشخوصا يرسمها تخرجه من فترة الفراغ التي مرّ بها.

ـ ع ـ

«عمار الخليفي»:

لا يمكن الحديث عن محطات من مسيرة السينما التونسية دون التطرّق إلى عميدها المخرج «عمّار الخليفي» الذي كان له شرف تقديم أول فيلم سينمائي تونسي لحما ودما سنة 1966.

عمار الخليفي مخرج عصامي لم يدرس السينما في المعاهد العليا كشبان جيله بل عن طريق الممارسة وداخل جمعية النهوض الفني للسينما والمسرح التي كوّنها سنة 1959 مع ثلة من زملائه نذكر من بينهم الشريف الكوّاش واحمد الراشدي (المخرج الجزائري المعروف) وحمادي بكار، وقام في تلك الفترة بإخراج فيلم يدوم 50 دقيقة بعنوان «صفحة من تاريخنا» عرض لأول مرّة بقاعة معهد كارنو يوم 09 جوان 1961.

ولد عمار الخليفي يوم 16 أفريل 1934 تحصل على الباكلوريا سنة 1956 وقام بدراسات تقنية بمدينة «نانسي» الفرنسية قدّم أول أفلامه «الفجر» سنة 1966 ثمّ أعقبها بمجموعة هامة من الأفلام تتحدّث عن الحركة الوطنية نذكر منها المتمرّد والفلاقة ونال بها جوائز في مهرجانات عالميّة.

ـ ف ـ

«فاطمة 75»:

هو أول فيلم عن المرأة تقوم بإخراجه امرأة ويعدّ ذلك حدثا في حدّ ذاته في ذلك الوقت يصوّر الفيلم وضع المرأة التونسية في مراحل تاريخية مختلفة من مرحلة الثلاثينات حيث تأسس الاتحاد النسائي إلى مرحلة الأربعينات حيث سار كفاح المرأة بالتوازي مع الكفاح الوطني وصولا إلى مرحلة الاستقلال التي تحققت فيها للمرأة مكاسب تظل في حاجة إلى تدعيم.

هذا الفيلم شهد ميلاد مخرجة مقتدرة وهي سلمى بكار عرفتها شخصيا من خلال نشاطها بالمنظمات السينمائيّة (جامعة الهواة واتحاد السينمائيين) وقدرتها على الإقناع والدفاع عن مصالح القطاع السينمائي في تونس. وإنّي لا أنسى لها وقفتها الحازمة سنة 78 عند مقاطعة المنظمات السينمائيّة لأيام قرطاج، وكيف قادت بنجاح واقتدار الندوة الصحفية ممّا يجعل الحاضرين يتفاعلون ايجابيا مع مواقف الجمعيات ويؤكدون مناصرتهم لها.

- ص -

«صمت القصور»:

هو أول فيلم روائي تقوم بإخراجه امرأة عرفناها في تونس من خلال مساهمتها في عملية توليف مجموعة هامة من الأفلام التونسية.

«صمت القصور» هو أول فيلم لإمرأة يحصل على التانيت الذهبي لأيام قرطاج السينمائيّة.

«صمت القصور» قامت بإخراجه مفيدة التلاتلي سنة 1994 ويروي قصّة فتاة في الخامسة والعشرين من عمرها تعود إلى القصر عند وفاة الأمير علي وتكون فرصة لوقفة مع الذات واستعادة الماضي مع أم خادمة في القصر وأب مجهول. وتتحرك الذكريات التي ظنت أنها دفنتها إلى الأبد.

- ق -

«قريتي»:

أول فيلم تونسي يحاول التطرق إلى القضيّة الفلسطينيون من خلال حكاية قرية فلسطينية صغيرة يقوم فيها الفدائيّون الفلسطنيون يدعمهم الأهالي بعمليات ترمي إلى زعزعة أمن الغزاة الاسرائيليين لإجبارهم على ترك بلدتهم.

«قريتي» هو أول فيلم تونسي لم يمكث بالقاعات إلا يوما واحدا لعدم إقبال الجمهور على مشاهدته نظرا لسوء الإخراج ورداءة التمثيل وضحالة التطرّق.

«قريتي» قام بإنجازه المخرج التلفزي محمد الهمامي وقام بإنتاجه الدكتور الحبيب بن فطيمة الذي من فرط إيمانه بشرعية القضية الفلسطينية أراد المساهمة في التعريف بها ومناصرتها لكن خذله الفريق المحيط به والعامل في الفيلم.

- ر -

«ريح السـدّ»:

الفيلم الحدث لأنه أعاد للسينما التونسية بريقها وصالحها مع الجمهور ومكن مخرجه النوري بوزيد من الحصول على التانيت الذهبي لمهرجان قرطاج بأول تجربة له في الإخراج.

«ريح السدّ» هو أيضا باكورة الانتاجات السينمائية ما بعد الإصلاحات التي تم إقرارها في بداية الثمانينات بإنشاء لجنة الدعم السينمائي.

يروي الفيلم حكاية الهاشمي الذي يعيش أجواء الاستعداد للزفاف ويبدو مهموما مأزوما إنه مسكون بذكريات الطفولة تنغص عليه حياته. فقد كان ضحية اغتصاب جنسي من النجّار الذي تعلم عنه الهاشمي حرفة النجارة، يدخل هذا الفيلم ضمن إطار مواجهة النفس ودفعها نحو اكتشاف علاقتها بمحيطها وبتاريخها وبظروف نموها. وهو أيضا يثير مسائل عدّة متعلقة بالتراث والحضارة والتناقض القائم في صلة الفرد العربي بين حنينه إلى تلك القيم وما تذكره من أحداث قاسية تنتمي إلى نفس القيم.

«ريح السدّ» فيلم تماثلي وتناظري في بنائه للشخصيات لكنه يعتبر أنموذجا للسينما المتقدّمة في العالم العربي من حيث الأسلوب ومن حيث التصرّف بحنكة ودراية في التراث المحلي والجهوي مع الاستفادة بمحصّلات ومكتسبات اللغة السينمائيّة عالميا.

- ش -

شيخاوي الطاهر:

أحد الوجوه البارزة في الحياة السينمائيّة في السنوات الأخيرة من خلال الأعمال الجليلة التي قدّمها وما يزال للنقد السينمائي في تونس.

عرفته شخصيا منذ كان يعمل بمؤسسة الساتباك وتوطدت

علاقتنا داخل جمعية النهوض بالنقد السينمائي حين أخذ المشعل عنا وواصل تركيز أهداف الجمعية بنجاح.

بعث داخل الجمعية نشريّة داخلية بعنوان «سيني ايكري» بالعربية والفرنسية تطرقت للعديد من المواضيع لعل أهمّها تلك الخاصة بالمخرج المصري يوسف شاهين وكذلك العدد الخاص بسينما الهواية في تونس.

وجدت فيه سندا كبيرا لما كنت أدير دار الثقافة ابن خلدون ونظمنا العديد من الأسابيع السينمائية لعل أهمها تلك الخاصة بأفلام المخرج الايطالي «بازوليني» حيث شاهد الجمهور كل الأفلام التي قدمها هذا المخرج دون أن يطالها مقص الرقابة.

الطاهر الشيخاوي لعب دورا مهما في تثقيف وتعليم الشباب مادة السينما من خلال الدروس التي يقدمها داخل الجامعة التونسية والمعاهد المختصة في السينما.

ـ ت ـ

«تحت مطر الخريف»:

يمكن القول إن هذا الفيلم هو نتاج طبيعي للحركة الثقافية السينمائية التي عرفتها مدينة القيروان في السنوات الستين داخل نادي السينما ونادي السينمائيين الهواة.

كتب أحداث هذا الفيلم رضا الباهي وقام بإخراجه أحمد الخشين ويحكي. قصة عائلة فقيرة من القيروان، الأم أرملة تجتهد في إعالة أسرتها والإحاطة بها، مريم البنت الكبرى تعمل في مصنع للزربية وتقع في حب شاب كمال الذي يمارس معها الخطيئة ثم تنكر لها، لكنّ أخاها يتفطن للامر ويحاول الاقتصاص من صاحب الفعلة في حين تحاول الأم طمس الحقيقة.

ـ ث ـ

«ثــلاثـــة»:

هو عدد المنظمات السينمائية التي التقت في ما سمي حينها أي أواخر السبعينات بلجنة العمل والاتصال وكانت تضم كلاّ من جمعية السينمائيين التونسيين والجامعة التونسية لنوادي السينمائيين الهواة.

هذه اللجنة كان عملها القيام بدراسات وبحوث وتقديم تصوّرات للخروج بالقطاع السينمائي من الأزمة الناجمة عن تخلي الدولة عن مؤسسة الساتباك.

وأفضى هذا العمل المشترك إلى فتح ملف السينما وساهمت هذه المنظمات بالتعاون مع المصالح المختصة لوزارة الثقافة في وضع خطة عملية لدعم القطاع استغلالا وتوزيعا وإنتاجا.

وكانت هذه المنظمات ممثّلة في جلّ اللجان التي تمّ بعثها بالمناسبة قد مثّلت نقطة الوصل بين سلطة الإشراف والعاملين في القطاع

ـ خ ـ

الخطاف لا يموت في القدس:

ثاني فيلم تونسي يتناول القضيّة الفلسطينية بعد فيلم «قريتي» لمحمد الهمامي يتحدّث الفيلم عن صحفي فرنسي يصل إلى إسرائيل لإجراء تحقيق حول ظروف تطوّر العملية السلميّة بين الفلسطينيين والاسرائيليين. فيستجوب مختلف الأطراف ويكتشف أن الطريق أمام السلام، رغم النوايا الطيّبة، ليست سالكة. خلق هذا الفيلم عند عرضه لأول مرّة جدلا كبيرا بين مؤيّد لطرح رضا الباهي بعد «شمس الضباع» و«الملائكة» و«الذاكرة الموشومة» ولم يخرج عن طريقته في إنجاز مشاريعه أي تخصيص ميزانية هامة والاعتماد على نجوم الشباك العالميين.

ـ ذ ـ

ذويب المنصف:

تعرفت عليه سنة 1972 بمدينة صفاقس في إطار نادي سينما الشبان الذي كان يقدّم عروضه بقاعة بغداد كل

يوم جمعة في الساعة السادسة مساء. كان يترأس الهيئة المديرة للنادي وكنت عنصرا ناشطا في هيئة الإعداد.

عرف نادي صفاقس في عهده انتعاشة كبرى وقام بإحداث تجربة فريدة من نوعها تتمثل في تقديم عروض إضافية كل يوم خميس تقدّم لجمهور الشغالين، وكنت من بين العناصر التي تسهر على إنجاح هذه الحصص وذلك بالدعاية داخل المؤسسات الصناعية وإعداد الورقات النقدية للأفلام بأسلوب مبسط وتأطير النقاشات. لكن سفر المنصف ذويب إلى فرنسا لدراسة السينما بجامعة باريس 3 حكم على هذه التجربة بالتوقف.

عاد إلى تونس في أواخر السبعينات وعمل في المسرح في مرحلة أولى ثم انتقل إلى السينما وقدم أشرطة قصيرة مهمة نالت العديد من الجوائز أينما حلت نذكر من بينها «وكر النسور» و«حمام الذهب» و«الحضرة» وفي سنة 1992 أنجز أول أفلامه الطويلة «يا سلطان المدينة» تحدث فيه عن المدينة العتيقة أين تعيش العديد من الشخصيات المدهشة.

- ظ -

«ظلّ الأرض»:

الشريط الروائي الطويل الأول لصاحب فيلم «الخمّاس» الطيب الوحيشي المولود بمدينة قابس يوم 16 جوان 1948 والمتحسس لفن السينما بنادي السينما صفاقس قبل أن يتحول للدراسة في فرنسا ويحصل على دكتورا في الآداب وعلم الاجتماع من جامعة باريس السابعة وديبلوم في فن السينما من معهد فوجيرار بباريس.

تطرّق الطيب الوحيشي في فيلمه هذا إلى سوء حياة مجموعة من البدو الرحل بسبب الجفاف فيهاجر بعضهم ويقرر بعضهم الآخر البحث عن مكان آخر يقيمون فيه ماعدا عميد المجموعة الذي يخيّر البقاء حيث هو رافض فكرة التخلي عن الأرض.

قدّم هذا الفيلم سنة 1982 وأكد الصورة التي يحملها المتابعون للساحة السينمائية عن الطيب الوحيشي من خلال مشاهد أفلامه القصيرة السابقة «قريتي بين القرى» (1972) و«الخمّاس» (1976).

لما شاهدت هذا الفيلم لأول مرة لم أتحمس له كثيرا لكني عند معاينتي لمدى إقبال الجمهور العربي عليه على هامش مهرجان دمشق وأسبوع السينما التونسية بالأردن وملتقى نوادي السينما المغاربية بالجزائر تغيّرت فكرتي عنه واقتنعت بمدى عمق محتواه وشاعرية إخراجه.

- غ -

«غربــة»:

يعيشها ثلة من سينمائيينا في فرنسا أمثال عبد اللطيف كشيش وكمال الشريف وسامي بوعجيلة وناجية بن مبروك ورجاء العماري ومحمد بن اسماعيل وأحمد الجميعي والفيتوري بالهيبة ومختار العجيمي وغيرهم لم تمنعهم من الإبداع والخلق سواء كان في بلدهم الأم وإنجاز أفلام عديدة أثرت الخزينة الوطنية، أو في بلدان الإقامة حيث نافسوا أكبر المخرجين وتفوّقوا عليهم ونالوا جوائز هامة في مهرجانات كان والبندقية لعل آخرها جائزة أحسن ممثل الحائز عليها سامي بوعجيلة عن دوره في فيلم «أنديجان».

- ي -

يوسف بن يوسف:

مدير تصوير متمكّن برز كأحسن ما يكون من خلال الموجة الجديدة للسينما التونسية ونال إعجاب الجميع من نقاد وعاملين في الحقل السينمائي وحاز على العديد من الجوائز في مهرجانات كقرطاج وواقادوقو ودمشق. هذا التألق جعل مخرجين من الوطن العربي وخارجه يلجأون لخدماته لما عرفت به صورته من إتقان وروعة.

ـ م ـ

لم أنس الميم لكني تركتها للأخير بعد حرف الياء لان «الميم» هذه المرة مضاعفة.

محمد محفوظ :

محمد محفوظ أخي وصديقي وشريكي في حب السينما .. كل السينما.. السينما بكل توجهاتها وأنواعها وجنسياتها.

ولأن محمد محفوظ تونسي حتى النخاع رغم قلمه الفرنسي الثاقب وأحيانا اللاذع فإنه كتب للسينما التونسية بلغة تونسية مستمدّة من الشارع التونسي بنكته وتعبيراته وهمومه الصغيرة وأحسن شاهد على ذلك سيناريوهات أفلام «الكأس» و «دار الناس» لمحمد دمق.

محمد محفوظ عرفته في تونس وكنت صديقا لأخيه المنصف، ومنذ أول لقاء خلت نفسي أعرف منذ ولدت، التقينا في حب السينما والكتابة عنها واشتركنا في بعث مشروع مجلة «شاشات تونسية» (صدر منها 3 أعداد في منتصف الثمانينات).

والتقينا كذلك في حب عبد الحليم وجاك برال موسيقيا وحمادي العقربي والنادي الصفاقسي رياضيا.

لقد افتقدناه منذ سنة لكنّه مازال يعيش معنا ونسير على خطاه.

في السّينما التونسيّة

محمـــود الجمنـــي

مصطلح السينما التونسية مصطلح نافر وعصي، يندر حوله الإجماع. فهناك من لا يقبل حتّى التفوه به، حجته أنّ السينما صناعة لها قواعدها ومرتكزاتها. منها المختارات على أنواعها ووسائل الإنتاج وكذلك السوق بمكوناتها المادية والمعنويّة، بدءا بشبكة الإنتاج فالتوزيع والاستغلال وما تتطلبه من توفر رأس مال ماديّ وبشري تتنوع معه الاختصاصات وتتعاضد ثم تتكامل خالقة حركية منتجة بفضل ما ينظم المهنة من قوانيين. كما أنّ كل صناعة حرية بهذه الصفة تخلق ما يسمى أثرا تابعا يبرز في الحالة السينمائية من خلال تراكم جلّه فكري يتبدى في ما يكتب وينشر ويبث عن المنتوج السينمائي اعتمادا على عدد المشاهدين وشرائحهم العمرية وأجناسهم وأفلامهم المفضلة وغيرها من الموشرات. كما لا يجب السهو عن أثر تابع آخر تجسده الدعاية للأفلام مهما تنوعت الحوامل.

تطرح السينما التونسية إشكالية ثانيا عند تحديد محاولة ولادتها زمنيا. فريق يربط نشأتها باستقلال البلد وإرساء دولة حديثة المعالم محددا نقطة بداية متمثلة في فيلم «الفجر» لعمار الخليفي سنة 1966 وهو أول فيلم روائي طويل. أمّا الفريق الثاني فينتصر إلى تحديد زمني آخر يعود بنا إلى سنة 1922 لما أخرج حينها شمامة شيكلي شريط «زهرة» ثم أعقبه بفيلم «عين الغزال» سنة 1924. كما يعتبرون عناوين مثل «جحا» و«حميدة» و«خلخال ذهب» أفلاما تونسية ولو أخرجها أجانب.

استمدت هذه الأفلام مضامينها من الواقع الثقافي التونسي وداعبت خيالهم كما أنّها صورت على أرض وطنهم ومنها ما قدم باسم تونس في مهرجانات أجنبية ونال جوائز. كما يعتقد البعض أنّ الصور التونسية برزت للوجود أشهرا قليلة بعد ميلاد الفن السابع. ألم تلتقط وتعرض بأماكن عمومية تونسية مشاهد فضاوها تونس وحمام الأنف وسوسة. لقد صور هذه المشاهد معاونو الأخوين لوميار.

مهما كان الجدل ومهما كان رجحان رأي أحد الفريقين فإنّ ما سنعرض إليه هي الأفلام الروائية التونسية خلال العقود الأربعة الأخيرة. لأنّ تونس تحتفل هذه السنة بمرور أربعين عاما على إخراج أول فيلم طويل من قبل فريق تونسي متكامل كما تحتفل بميلاد أول مهرجان سينمائي دولي بالعالمين العربي والإفريقي منذ أربعة عقود. نعتقد أن الأفلام الطويلة التونسية المنتجة خلال الفترة التاريخية الممتدة بين 1966 و2006 تكون مدونة محترمة تهيّئ للدارس إمكانية التحليل والتصنيف.

استطاعت هذه الأفلام التي تقل أو تزيد قليلا عن مائة شريط طويل أن تضفي على نفسها أسلوب معالجة ومقاربة للمواضيع ميزها عن السينماءات الأخرى، خاصة ما انتمى منها إلى دول الجنوب. دول تتشابه فيها ظروف الإنتاج والاستغلال السينمائي. وهي سينما ترفع شعار «سينما المؤلف» الذي أنتج جدلا حول تعريف سينما المؤلف بتونس فلنقبل به تجاوزا. ولو أنّ النوري

بوزيد أوفر السينمائيين إنتاجا لأنّه أخرج ستة أفلام طويلة، بينما من زملائه من انتظر أكثر من عقدين لينتج فلمه الطويل الثاني وبعضهم غادر حلبة الإنتاج نهائيا مكتفيا بفلم واحد وإن عدّ علامة مضيئة بل مؤسسة في السينما التونسية ألا وهو حمودة بن حليمة.

مهما كان عدد الأفلام المنتجة من قبل عدد المخرجين التونسيين أو معدل إنتاج الفرد الواحد منهم فإنّ ما يمكن استخلاصه يتمثل في تعدد الرؤى بتعدد المخرجين. كل مبدع له أسلوبه في النظر وإن أجمعوا على أن يكونوا شاهدين على ما يحوم حولهم وأحيانا متحدثين بجرأة - بعضهم على الأقل - عن أشيائهم الصغرى والحميمة رغم ما يحفّ بهم من آراء مسبقة ورواسب ثقافية واجتماعية مازال كمونها يقاوم التطور والحداثة. هنا تكمن طرافة السينما التونسية. أفلام متنوعة المواضيع، مختلفة المشارب والمقاربات رغم شحّ الإنتاج الوطني.

بديهي أن كلّ تصنيف ليس حصريا وهو يعتمد على البعد الغالب في الشريط. كما أنه لا يمكن أن يكون نهائيا إذ الفلم الواحد قابل أن يضمّن في أكثر من خانة. لقد وجب التنبيه حتّى لا يشكل على القارئ نوع من التداخل. لا يعتمد تصنيفنا هذا عند الحديث عن التنوع في المواضيع على مؤشر زمن إنتاج الشريط وإن ذكرنا أحيانا سنة الإنتاج فهي مؤشر يصلح حينما نعلم أن كل عمل فني هو وليد ظروف ومناخ اجتماعي واقتصادي وثقافي بل وسياسي معين. وهذا المؤشر لا يعتمد في حالات أخرى. لن نحتاط كثيرا على مؤشرات التصنيف إذ المهم ما يمكن أن يجمع بين فلم أو أكثر من منحى مشترك. ستسقط بعض العناوين وبعض أسماء المخرجين ليس قصدا، وإنّما مقتضى الحال لا يسمح بذلك فهي محاولة تصنيفية لا تتطلع إلى مصاف البحث الأكاديمي ذي الصرامة في التصنيف والتحليل.

سينما النضال الوطني :

تعدّ أفلام عمار الخليفي «الفجر» و«الفلاقة» خير معبر عن هذا النوع من السينما وهي أفلام انبنت على تمجيد القائد السياسي محرك الجماهير. نقيض هذا نجده في فلم سجنان سنة 1974. يقدم المخرج عبد اللطيف بن عمار قراءة أخرى للتاريخ: ينجم التحرر الوطني عن الجماهير العادية فهي التي تصنع الأحداث وتتحكم بمجرياتها فتوجّهها حسب مشيئتها سواء انتظمت داخل هيكل يمثلها أو تصرفت بعفوية. لم يذكر المخرج بل لم يلمح إلى «المجاهد الأكبر» مبرهنا في ذلك على قراءة عملية للتاريخ.

سينما المقاربة الاجتماعية :

لعلّ أبرز فلمين أشارا إلى عدم التوازن بين المدينة والريف وما انجرّ عنه من نزوح نحو المدينة هما «وغدا» لإبراهيم باباي و«شمس الضباع» لرضا الباهي. لقد بين هذان الشريطان المشاكل الاجتماعية والاقتصادية سواء كانت سببا أو نتيجة لظاهرة النزوح وتغيير نمطي العيش والإنتاج. يعزى النّزوح في فلم «وغدا» إلى جاذبية المدينة وما يحوم حولها من وهم بعد أن عز العيش في أرض غادرها الشبان مطالبين بنصيبهم من الحياة، وما هذه المطالبة إلا دليل على المفارقات بين الريف والحضر. لئن ذهب القرويون إلى المدينة بعد أن نضب مصدر الماء فإن قرويّي «شمس الضباع» غيروا نمط حياتهم بعد أن حل مستثمرون أجانب وحولوا فضاء الصيد البحري إلى مركز سياحة واستجمام، المحصلة تحول بعض الصيادين إلى عملة فانهار نمط عيش واقتصاد كان سائدا. لقد طرح الشريطان التناقضات والتمزق الذي يعيشه المجتمع التونسي بعد خروجه من نظام الاقتصاد المسير إلى نظام ليبرالي. ليس التمزق حكرا على المجتمعات القروية فهاهو شريط «تحت مطر الخريف» لأحمد الخشين يصور بأمانة تمزق عائلة نتيجة تغرير شاب بالفتاة مريم فيوقعها في المحظور الذي أدى إلى تفكك أوصال العائلة بعد هرب الشقيق الأكبر واختفاء الفتاة اتقاء للفضيحة. يدين هذا الفلم رياء مدينة بل مجتمع، ويعري ظروف المرأة فيها.

سينما الفرد :

ليس تعسّفا أن نُرجع بروز مفهوم الفرد في السينما التونسية إلى فلم «خليفة الأقرع» لحمودة بن حليمة هذا الفرد الذكر، أما الفرد الأنثى فإنّه ظهر مع «صراخ» لعمار الخليفي. عندما نتحدث عن مفهوم الفرد فنحن نؤكد على طغيانه كمفهوم أثر فيما تلاه من أفلام. صرح لنا النوري بوزيد في مقابلة أجريناها معه: «إنّي أجد بنوة filiation بين «خليفة الأقرع» وبطل فلمي «ريح السد» هما شخصيتان هشتان لهما جانب أنثوي.

الفرد علامة مميزة في الأفلام التونسية سواء أكان صبرة في «السامة» لناجية بن مبروك أو يوسف في «صفائح من ذهب» أو علياء في «صمت القصور» أو عزيزة في شريط «عزيزة» أو مختار أو نورا الصبي في فيم «عصفور سطح» لفريد بوغدير. ليس الفرد بمعنى البطل الذي تدور حوله الأحداث فهو الذي يحركها ويتحكم بمسارها ويوجهها كيفما شاء وإنّما الفرد - قبل كل شيء إنسانية ونفسانية واجتماعية يتفاعل المتفرج ويتماهى معها مما يخلف تعاطفا ثم وعيا وهي وظيفة الفن السابع.

سينما الحيرة والتمزّق :

الحيرة سواء نجمت عن رد فعل وجودي إزاء العيش ضمن مجتمع بيرقراطي ومخادع في فلم «مختار» للصادق بن عائشة أو التمزق الثقافي الذي تعيشه عائلتان الزوجتان فيهما أجنبيتان. مصدر القلق والتأزم خارج عن إدارة عائلتي حامد وشمس الدين في فلم «حكاية بسيطة» لعبد اللطيف بن عمار، فبالنسبة إلى العائلة الأولى ينشأ القلق من بيئة لا تعترف للمرأة ببعض الحريات. بينما يتأتى التأزم من داخل العائلة الثانية بعد أن انتحرت أخت شمس الدين السينمائي. يتخلى هذا الأخير عن الشريط الذي يعتزم إعداده، يعتقد أن السينما عمل شخصي لا يحتاج إليه من نوى إعداد شريط عنهم: العمال المهاجرون.

سينما التحرّر والانعتاق :

قد يتبدّى التحرر من الداخل كما هو الشأن لبطلي«العرس». هاهما يواجهان يعضيهما البعض بل بالأحرى يواجه كل منهما نفسه وكأنّه أمام مرآة ينظر عوراته فتتجلى له مخلصة إياه من عاهاته النفسية والسلوكية. يتخلص البطلان من عبء ثقيل يكون بداية انطلاقة جديدة. أما شخصيات بعض الأفلام الأخرى كعلياء «في صمت القصور» وصبرة في «السامة» والهاشمي في «ريح السد» ورملة في «يا سلطان المدينة» للمنصف ذويب ويوسف في «صفائح من ذهب». فهي تسعى للانفلات من كل انغلاق مادي أو معنوي. تمثل الجانب المادي تلك الفضاءات داخل أبواب محصنة وراء أسوار المدينة. كما يتجلى الانغلاق المعنوي في ذلك الإرث الثقافي والنفسي للشخصيات فهذا يجر وراءه جنسيا (هاشمي) و تلك تبحث عن أبوة مجهولة (علياء) وأخرى ترزح تحت تمييز ونظرة دونية للمرأة سواء داخل القرية أو في رحاب الجامعة (صبرة) وآخر أثقله ماضيه الفكري(يوسف) فإذا ذاكرته منغلقة تفعل فعل السجن الذي خرج منه، بل أكثر.

تسعى هذه الشخصيات نحو التحرّر من ربقة الفضاء أولا فتغيره سواء ذهبت بعيدا كصبرة التي تخطت الحدود أو بإعادة خلق الايروس Eros لدى هاشمي أو تحقيق الذات كما فعلت علياء أو بالحكم كما هو الشأن لرمله. السينما فن التحرّر باستحقاق وهو ما يجعل أشرطة تونسية أخرى تدخل ضمن هذه الخانة لكن كما ذكرنا في بداية الصفحات لا يمكن تناول جميع الأشرطة بالتصنيف.

سينما نسويّة في المقام الأول :

انتصرت الأفلام التونسية للمرأة سواء كان المخرجون رجالا أو نساء. عداوة النساء لا مجال لها في السينما التونسية. قد يصح العكس. الأب في الأفلام التونسية سلبي أو مغيب. إن حضر في أول الشريط فسرعان

ما يختفي تاركا المجال للأم رمز الشجاعة والتضحية. نستدل على ذلك بشخصيات الأم في كل من «تحت مطر الخريف»، «أم عباس» و«السيدة» والقائمة تطول.

قدمت السينما التونسية المرأة في صورة إيجابية فهي مناضلة من أجل إبراز الذات والدفاع عن حقها في العمل والحب والوجود والتعلم... لا يمكن في هذا المجال إلا ذكر بعض الأفلام مثل «حلو ومر» و«مجنون ليلى» و«موسم الرجال» و«بنت فاميليا» وليس صدفة أن تكون عناوين بعض الأشرطة أسماء نسوة مثل «فاطمة 75» و«عزيزة».

سينما الحركة :

يمكن أن تمثّل الأفلام التالية ضربا لم تألفه السينما الوطنية من قبل لاعتمادها على الحركة تاركة منحى جديدا يماثل ماهو معروف في السينماءات الأخرى فـ«بدوين هاكر» لنادية الفاني يتطرق إلى اعتماد الحواسيب ولغتها في عمل المخابرات والمخابرات المضادة وفق نسق سريع تمليه طبيعة الوظيفة وخصوصية الأداة المستعملة. أمّا «أوديسا» للمرحوم إبراهيم باباي فهو يعالج وفق أسلوب إثارة بوليسي كيفية ملاحقة مهربي الآثار، أمّا الشريط الطويل الأول «بين الوديان» لخالد البرصاوي فقد حاكى أسلوب كل من هتشكوك في فلمه «الموت في الأعقاب» والمخرج الأمريكي كوبولا في «القيامة الآن» جاءت حركات الطائرة السمية وإقلاعها ومحاولات تعقبها بطل فلم «بين الوديان» في عديد المشاهد مذكرة بالفلمين المذكورين.

سينما الهجرة :

لم تعالج السنما التونسية القضايا الداخلية فحسب بل اهتمّت بمشاكل وراء حدود الوطن تعرض لها المهاجرون كما أبداه فلم «السفراء» للناصر القطاري الحائز على التانيت الذهبي لأيام قرطاج السينمائية دورة 1976 و«عبور» رائعة محمود بن محمود. ينبذ هذان الشريطان العبودية ويفضحانها كما يدعوان لاحترام الآخر وإعلاء قيمة الذات البشرية.

سينما الأقليات :

نادرة هي الأفلام في بلدان العالم الثالث التي عالجت قضايا الأقليات العرقية أو الدينية وأبرزتها في صورة إيجابية. ولعل السينما التونسية - وبدون مبالغة - فاقت سينماءات دول الجنوب في هذا المجال فكل من «ريح السد» للنوري بوزيد و«حبيبة مسيكة» لسلمى بكار و«صيف حلق الوادي» لفريد بوغدير هي أفلام تبرز الآخر في صورة إيجابية وإن اختلف دينه أو لونه أو عرقه عن أهل تونس. لقد أثنت هذه الأفلام على الدور الحضاري لهذه الأقليات وإسهاماتهم الفكرية والثقافية ولم تغمطهم حقهم. وفي هذا أرقى مظاهر التسامح وأنبل الدعوات للتعايش.

سينما الكوميديا :

الكوميديا ضرب من ضروب الأفلام لها مريدوها، ولا أحد يشك في نبل وظائفها الترفيهية والتنفيسية. وإن لم يكثر عدد أفلامها بتونس فإنّها لم تغب عن المشهد السينمائي لبلدنا مستدلين على ذلك بكلّ من «فردة ولقات أختها» لعلي منصور و«التلفزة جاية» للمنصف ذويب.

سينما عمادها المخيال والشاعرية :

نصنّف في هذه الخانة أفلام الناصر خمير. لقد استلهم هذا المخرج الارث الحضاري العربي الإسلامي وتحديدا ما كان منه أندلسيا ونهل كثيرا من التصوف فإذا بأفلامه منفردة سواء بسيناريوهاتها أو ديكوراتها أو ملابس شخصيّاتها أو أساليب المعالجة التي تطغى عليها الشاعرية. نضيف إلى ما ذكرنا، تعسّفا «مغامرات مملوك» لعبد الحفيظ بوعصيدة و«مجنون ليلى» للطيب الوحيشي. مهما تعمقنا في

التصنيف فإن بعض النقص يعتري عملنا. لن نوفي الأفلام التونسية حقها ولا أصحابها أيضا. كثيرون هم الذين لم نذكرهم لا سهوا ولا استنقاصا من أعمالهم وإنّما كما أسلفنا لطبيعة المقام. المخرجون التونسيون جديرون بالاحترام. غالبيتهم مناضلون قابضون على الجمر لم ييأسوا ولم يهنوا في زمن تكاثرت فيه الصعوبات وندرت فيه قاعات العرض وانتصبت الأقراص المضغوطة والفضائيات مقلّصة من عدد محبّي السينما مما جعل القطاع يرزح تحت أعباء ليست قليلة ولا هينة في الأصل.



التّربيـة السّينمائيّـة في تـونس :
الواقع و الآفاق

حسن عليلش

من خصوصيّات المشهد الثقافي التونسي وجود تقاليد عريقة في التربية السّينمائيّة أوالتربية عن طريق السّينما. ولقد انتشرت هذه التقاليد في البداية في إطار الفضاء الجمعياتي وذلك منذ الخمسينات ثمّ امتدت إلى المؤسسات التعليمية العمومية والخاصة. ولعل أبرز ما حدث في السنوات الأخيرة في هذا الشأن بعث وزارة التربية والتكوين نوادي السّينما المدرسية التي انطلقت منذ ديسمبر 2002. وليس هناك من شك في أن التربية السّينمائيّة التي تأثرت بالتجارب الأوروبيّة والفرنسيّة بالخصوص لعبت دورا هامّا في تمكين أجيال متلاحقة من اكتساب الثقافة السّينمائيّة وفي بروز الجيل الأوّل والثاني من السّينمائيين والنقاد والتقنيين في الميدان السمعي البصري.

ماذا يعني مفهوم التّربية السّينمائيّة ؟

هي نوع من التثقيف المستمرّ يهدف إلى رفع مستوى المشاهد بحيث يرتقي من درجة المشاهد العادي إلى درجة المتفرّج الواعي، أي المدرك لخصوصيّات الخطاب السّينمائي والقادر على فهم دلالاته وبعده الجمالي والإنساني.

ويفترض أن تشمل التربية السّينمائيّة أكبر عدد من المشاهدين وأن لاتقتصر عل فئة معيّنة أووسط معيّن باعتبار أن السّينما فن جماهيري. لكن من الطبيعي أن تجد هذه التربية أرضية خصبة لدى المتعلمين والمثقفين عموما. لذلك يتفاوت مستوى الذين ينتفعون بشكل أوبآخر بهذا النوع من التاطير مما يحتم ضرورة القيام بتربية الناس سينمائيا على نطاق واسع. إن للسّينما التي تبقى أرقى اشكال التعبير بالصورة تأثيرا كبيرا على المجتمع وقدرة على تثقيف الإنسان وتوعيته والرّفع من مستواه الاجتماعي. كما أنها في استطاعتها التلاعب بعقله ووجدانه وهويّته. من هنا تأتي قيمة التربية السّينمائيّة باعتبارها نوعا من التأطير والإرشاد أولنقل نوعا من الحماية يخص جمهور الفنّ السّابع وفي مقدّمته الأطفال واليافعون. وتدلّ مختلف التجارب على أن هذا النوع من التربية الفنية يتم إمّا عبر التنشيط الثقافي من خلال نوادي السّينما أوما يشابهها من فضاءات توفر حرية أوسع أوعبر مؤسّسات التعليم التي توفر تكوينا أكثر جدية واختصاصا.

ولقد تبيّن الآن أنّ المدرسة لم تعد الوسيلة الوحيدة لتربية الأطفال والشّباب، وأنّ المساحة الوقتيّة التي يقضونها في مشاهدة التلفاز كافية لتجعل من التلفزة وسيلة تربوية إضافيّة شديدة التأثير. من هنا تأتي أهمية

التربية السّينمائيّة باعتبارها نوعا من التثقيف يسمح للمتفرّج بامتلاك نوع من اليقظة والحيويّة أمام الصّورة والقدرة على مساءلتها ونقدها.

كيف مورست التّربية السّينمائيّة وأين؟

مرت مسيرة التربية السّينمائيّة بمرحلتين: المرحلة الاولى هي بلا شكّ جمعياتية بما أنّ الجمعيات السّينمائيّة أخذت على عاتقها وحدها هذه المهمّة في الوقت الذي لم تول أيّ من المؤسسات التعليمية اهتماما يذكر. ويتعلق الأمر بجمعيتين عريقتين وهما الجامعة التونسية لنوادي السّينما والجامعة التونسية للسينمائيين الهواة. وبينما انطلق نشاط نوادي السّينما في تونس منذ الخمسينات وشمل أهم المدن وحتى القرى برز أثناء الستينات نشاط نوادي هواة السّينما الذي انتشر هو أيضا بسرعة لتتواصل هذه الأنشطة إلى اليوم. وتقوم هذ النوادي بعروض أسبوعية مشفوعة بالنقاش ولاتعرض إلا الأفلام الجيدة أما الأفلام التجارية فهي مرفوضة قطعيا وبذلك تمكنت أجيال من المحبين للسينما من التعرف على أرقى الأفلام التونسية والعربية والإفريقية وهي أفلام تحظى بالاولوية قبل الأفلام الواردة من أوروبا وآسيا وأمريكيا. ولقد ازدهر نشاط هذه النوادي في السبعينات إلى درجة بلغ عددها الثّمانين ناديا بينما ارتفع عدد المنخرطين فيها إلى حدود خمسين ألف منخرط وذلك رغم المنحى السياسي الذي طغى أحيانا على حساب الجانب السّينمائي. ويعترف جل السّينمائيين والنقاد التونسيين بفضل نوادي السّينما عليهم إذ أنهم اهتمّوا بالفن السّابع واكتشفوا أكبر المخرجين واستوعبوا العديد من المفاهيم السّينمائيّة في هذه النوادي. كما يدرك الآلاف أن مايملكونه من الثقافة السّينمائيّة هونتيجة مباشرة لمشاركتهم في أنشطة نوادي السّينما.

ومن ناحية أخرى يتعلم المنخرطون في نوادي السّينمائيين الهواة المبادئ الأولى في استعمال التقنيات السّينمائيّة بما فيها كتابة السيناريو والتركيب والاخراج والتمثيل أيضا كما مارسوا في إطارها تجاربهم السّينمائيّة.

ولقد بقى عدد هام من تلك الأفلام في الذاكرة نظرا لقيمتها الجماليّة وجرأة مضامينها ويؤكد الكثير من المخرجين والتقنيين بأن انطلاقتهم الأولى تمّت في هذه النوادي. ولئن قلّ إشعاع نوادي السّينما منذ التسعينات فإنّ نشاط الهواة تواصل على نفس الوتيرة تقريبا وبرز أخيرا عدد من الشبان الذين أخرجوا أفلاما واعدة جدّا. وقد نظمت كلتا الجمعيتين باستمرار تربّصات وطنية وجهويّة لتكوين كوادرها ومنشّطيها علما وأن العديد منهم التحق فيما بعد بمختلف المهن السّينمائيّة، مسددة حاجياتها الماليّة من المنح التي تسندها وزارة الثقافة لكلّ منهما.

وقد تدعم مجهود الجمعيتين بتأسيس الجمعية التونسيّة للنهوض بالنقد السّينمائي سنة 1986 التي أثرت في حركة التثقيف السّينمائي بفضل ما قامت به من أنشطة، مركزة جهودها على تكوين المنخرطين فيها في ميدان النقد السّينمائي.

أما المرحلة الثانية فهي مؤسساتية ولقد انطلقت بفضل المبادرات الفردية التي قام بها بعض الأساتذة الجامعيين كالهادي خليل (1988) والطاهر الشيخاوي (1992) أو بعض أساتذة التعليم الثانوي وهي مبادرات سينمائية تمت بالفضائات التعليمية ثم تطورت المبادرات فما بعد لكي يصبح الفن السابع مادة تكميلية تدرس في بعض الكليات. وشهدت التسعينات من القرن الماضي نقلة نوعية بتغير فكرة المخططين للبرامج البيداغوجية في التعليم العالي للسينما والصورة بصفة عامة. وأصبح هذا الفن يدرس في مختلف المؤسسات الجامعية ثمّ تم بعث مؤسسات مختصة في تدريس السّينما وهكذا ارتفع عدد الطّلبة الذين يتلقون تكوينا أكاديميا في هذه المادّة فضلا عن انتفاعهم بالنشاط الموازي الذي يمارس خارج أوقات التدريس.

لكن المنعرج الذي عرفته التربية السّينمائيّة حدث في مطلع الألفية الثانية بفتح آفاق عمل كبيرة في هذا الميدان، وهو التوجه الجديد الذي أقرّته وزارة التربية والتكوين في سياستها التربوية والذي يعطي للتنشيط الثقافي المدرسي عامة والتنشيط السّينمائي بالخصوص

دورا هاما في تكوين التلاميذ وصقل مواهبهم وأذواقهم الجمالية. وفي هذ الإطار انطلق برنامج نوادي السّينما المدرسية الذي يطمح إلى بعث نواد في كلّ المؤسسات التربوية التابعة للوزارة وقد اعتمدت الوزارة في ذلك على الشراكة مع الجمعيات السّينمائيّة التي تمتلك خبرة كافية في ميدان التثقيف السّينمائي في أوساط الشباب وفي مقدّمتها مهرجان سوسة الدولي لفيلم الطفولة والشباب. ولقد شمل البرنامج إلى حد الآن مايقارب 800 أستاذ ومعلم تم تكوينهم من طرف أهم المدرسين للسينما في تونس كما شاركوا في مختلف المهرجانات السّينمائيّة. وقد نظمت أكثر من 20 تظاهرة سينمائية تنشيطية وتكوينية داخل المدارس والإعداديات والمعاهد وانتقل نشاط النوادي من فهم الأفلام ونقاشها إلى إخراج الأفلام والتعبير بالصورة ما ساعد على بعث المهرجان الوطني للصورة والسّينما في الوسط المدرسي وهو مهرجان سنوي ينتقل بين الولايات.

هذا وينبغي التذكير بأن التربية السّينمائيّة التونسية مرت بقناة أخرى وهي قناة النقد السّينمائي. ولقد برز بعد الطاهر شريعة نقاد كثيرون لا شك أنهم رفعوا من مستوى قراء الجرائد والمجلات المختصة وكيفوا فهمهم للفن السابع أمثال فريد بوغدير وعبد الكريم قابوس والطاهر الشيخاوي والهادي خليل وسميرة الدامي وغيرهم من الذين كتبوا باستمرار في مجلات عدة تخص السّينما وسخروا أقلامهم للدفاع عن السّينما التونسية والعربية والإفريقية والتعريف بها. ولئن كانت الحركة النقدية ناشطة طيلة السبعينات والثمانينات إلا أنها تقلصت نوعا ما في السنوات الاخيرة لكن تجدر الملاحظة إلى أن الهادي خليل بدا وكأنه أكثر حرصا من الآخرين على مواصلة الكتابة النقدية والتعمق فيها والدليل على ذلك أنه أصدر العديد من الكتب القيمة في مجال النقد السّينمائي.

وفي سردنا لتاريخ التربية السّينمائيّة في تونس لا يجب أن ننسى الدور الهام الذي لعبته ولا تزال المهرجانات السّينمائيّة فتاثير لمهرجان قرطاج السّينمائي، على عديد الأجيال التي واكبت دوراته جليّ ولقد اختص المهرجان بكثافة جمهوره وبحدة النقاشات التي تستقطب جمهورا غفيرا من المهتمين بالنقد السّينمائي. وينطبق الأمر كذلك على المهرجان قليبية الدولي للسينمائيين الهواة الذي يؤمه الشباب الهاوي للسينما. لكن المهرجان الذي اختص بالتربية السّينمائيّة هو بلا منازع مهرجان سوسة الدولي لفيلم الطفولة والشباب الذي بعث سنة 1991 والذي تميز بتنظيم الملتقى الدولي للشباب وهوملتقى يستقبل ما يقارب 400 مشارك من شباب تونس والخارج يشاركون في عشرات الورشات التكوينية طيلة المهرجان.

كما يعمل المهرجان على تطبيق برنامج نوادي السّينما المدرسية في اطار الشراكة التي تربطه بوزارة التربية والتكوين وهوالذي يشرف على غالبية الدورات التكوينية والتظاهرات التلمذية كما أنفتح نشاطه على الوسط الطلابي وذلك بالتعاون مع ديوان الخدمات الجامعية بالوسط.

ماهي الآفاق ؟

واخيرا يمكننا القول إنّ لتونس تقاليد عريقة في ميدان التربية السّينمائيّة ولئن انطلق هذا النشاط بداية بمشاركة الجمعيات المدنية الناشطة في السّينما فإنّ مؤسسات الدولة أخذت فيما بعد على عاتقها مهمة التكوين الأكاديمي. إنّ هذه التقاليد التي كانت مفيدة جدا ينبغي أن تتواصل وتشمل مستقبلا الأجيال التي تستهلك الصورة بكثافة وهي أجيال ستبقى عرضة للتأثير السلبي للسينما والوسائل السمعية والبصرية الأخرى ما لم تملك ما يلزمها من ثقافة الصورة والقدرة على نقدها ولا شك أنه على ضوء التجربة السابقة ستؤثر التربية السّينمائيّة بكل أشكالها إيجابيا على مستقبل السّينما التونسية ذلك أنه بفضل نشر هذا النوع من الثقافة الفنية لدى الأوساط سيزداد عدد المحبين للسينما في صفوف الشباب حاليا وسيقبل مزيد منهم على المؤسسات التي تدرس مختلف

المهن السّينمائيّة، ولعلنا سنكون جمهورا جديدا يقبل على المشاهدة الجماعية في القاعات. فليس هناك من معنى في أن ننتج مزيدا من الأفلام التونسية أونستورد الأفلام الأجنبية في غياب جمهور واسع لا يقبل على العروض قي القاعات. وبفضل هذه التربية يمكننا تكوين سينمائيين ونقاد جدد للمستقبل.

والمهم في المرحلة القادمة هو أن نرفع من مستوى التنسيق والتعاون بين مختلف الأطراف المعنية بالتثقيف السينمائي، وأن نطور البرامج التعليمية السّينمائيّة، وأن نعمل أيضا على مزيد النشر للثقافة السّينمائيّة والسمعية والبصرية في كل الأوساط.



من ذاكرة السّينما التّونسيّة
أفلام الرّيادة
فيلم «مختار» للصّادق بن عائشة

الهـادي خليـل

يحتلّ فيلم «مختار» من الأفلام التّونسية موقع العمل الأساسي. بل إنّنا بإعادة مشاهدة هذا الفيلم نسترجع فترة المراهقة والشّباب والأحلام المجنونة، نعترف بالجميل للروّاد وتغمرنا مشاعر الفخر. نعترف كذلك بخصوصية فترة مجيدة رائعة عاشتها تونس في السّنوات التي شهدت أحداث 1968: عالم مفعم بالأدب والسّنما والصّحافة والإذاعة والتّلفزة، عالم يتوهّج نشاطا ومشاريع ورؤى، عالم الفرنكفونية التي كانت بصدد البحث عن مقوّماتها رغم أنّها أعلنت عن نفسها قبل أن تدركها أهوال أزمات الهويّة، عالم مقاهي تونس العاصمة حيث ينتصب كتاب وفنّانون متضامنون رحماء في ما بينهم، عالم تلفزة وطنية عارقة في خضم المباشر لأول برامجها الثقافية والتنشيطية، عالم الاختلاط في المعاهد والمدارس والأماكن يهيجنا ويطمئننا في آن، عالم المرأة التّونسية وهي في طليعة كلّ التّحديات والتّطلعات، عالم جالية المدرسين الفرنسيين، سواء منهم العارفون بالسّينما أو الجاهلون بأصولها، أولئك الذين لن يستطيع أحد تقدير فضلهم وتأثيرهم الايجابي على روح شعب متعطش للثقافة والعلم، والتّسامح، مستعد للتّغاضي عن جراح الماضي ونسيانها.

يصور فيلم «مختار» وجوها معروفة في الأوساط الثقافية والأدبية والفنيـّة التونسيّة في أواخر الستينات وقد أعطاها أدوارا تتوافق والوظائف التي تشغلها في الحياة اليومية.

«فرض» الصّادق بن عائشة خريج المعهد العالي للدراسات السينمائية بباريس (IDHEC) نفسه خلال السّنوات السّبعين سواءً بصفته مركبا للأفلام من الطّراز الأرقى مع الشّركة التونسية للإنتاج السّينمائي (السّاتباك) و«الأحداث التونسية» (Les actualités tunisiennes) أو مع التّلفزة الوطنيّة. وقد صوّر الصادق بن عائشة فيلمين قصيرين «رسالة» (Une Lettre) (1966) و«عندما يتسلّى الفكر» (Quand l'esprit s'amuse) (1967) قبل أن ينجز سنة 1968 أوّل أفلامه السينمائية الطّويلة. وقد أخرج سنة 1969 فيلما وثائقيا لامعا بعنوان «عراك الجمـال» (Combat de chameaux). ولكنّـه لم يتمكن من إنجاز فيلمه السينمائي الطويـل الثـاني «عارضة الأزياء» (Le Mannequin) إلاّ بعد عشر سنوات.

وجوه نسائيّة :

نرى في أحد المشاهد التي تفتتح الفيلم امرأتين، إحداهما شابّة رشيقة القوام بزي أوروبي والأخرى تناهز الأربعين تلتحف السّفساري. نراهما وهما تخرجان من محل تعلو أحد أبوابه البلّورية لافتة كتب عليها بالإنجليزية «NEW STORES». يعبر هذا المشهد العام وحده عن كلّ ما كانت تعانيه تونس في ذلك الوقت: بلد يقع عند منتصف الطّريق بين الأصالة والحداثة، يتّسم بالتّنوع ويمتاز بالطموح. وفي مشهد أكثر قربا هذه المرّة، نرى فتاة طوّق خط الكحل حاجبيها وهي تجلس إلى طاولة في فناء إحدى المقاهي المزدحمة (لا أدري إن كان مقهى تونس أو مقهى باريس). تحدق متفرسة في الكاميرا وقد ارتسم على فمها مشروع ابتسامة كلّها مكر وتواطؤ، تخرج من حقيبتها اليدوية مرآة صغيرة وتأخذ في التّزين علنا. ولم تكفها تلك الحركة فقامت بحركة أخرى أكثر وضوحا، ترافقها دائما الابتسامة اللّطيفة الوديعة نفسها: راحت تدخّن سيجارة بيضاء تنطّ مخامل دخانها في الهواء. وكأنّها كانت تجد متعة في الاستعراض أمام من كانوا يصوّرونها.

أمّا في الجامعة التونسية فثمة الفتيات والفتيان جنبا إلى جنب. كانت عيون الطّلبة منتبهة تتلألأ، وتظهر إحدى الطّالبات ترتدي قبّعة بيضاء ونظّارات تضفي عليها مظهر مفكر مبتدئ. كان موضوع درس الأدب الذي تقدّمه أستاذة فرنسية (لا يرى وجهها في الفيلم) حول روايات طبعت بطلاتها الأذهان، مثل الأميرة دي كلاف لمدام دي سيفيني (La Princesse de Clèves) ومدام بوفاري لفلوبير (Madame Bovary). وعندما حان وقت توزيع العروض، طأطأ الذّكور رؤوسهم ولم تتمالك أستاذة الفرنسية نفسها فلاحظت: «بالطبع، تأخذ البنات المبادرة كالعادة». وفي لقطة أخرى تدور في أروقة التّلفزة التّونسية، تسجّل المطربة المتأنقة زهيرة سالم أغنية عاطفية تحت إشراف المنتج خالد التّلاتلي. هكذا نرى بكلّ تأكيد المرأة في تونس، حديثة العهد بالاستقلال، تجسّد الجرأة كما تبيّنه اللّقطة الصّامطة التي نرى فيها قاعة انتظار مجلّة مشهورة على السّاحة تنضل من أجل المرأة وتديرها فائزة غشام، فيها نرى فتاة تلبس تنورة قصيرة جدا تظهر دون أي استفزاز ساقين جميلتين تحت أعين رجال مفتونين مرتبكين في الآن نفسه.

تدافع رواية «هند وفاروق» التي نشرها مختار (طارق بن ميلاد) عن قضيّة النّساء، وهو يلعب في الفيلم دور كاتب فرنكفوني في العشرين من عمره مغرم بالفلسفة والأدب الفرنسيّ. وتحكي هذه الرّواية النّاجحة التي تبنّاها «الاتّحاد النّسائي» قصّة طفل وطفلة شرعا في بعث مجلة تهتّم بحياة الشّباب في الأوساط المدرسية، وتحاول أن تعكس مشاغل التّلاميذ في علاقة بعضهم ببعض وفي علاقتهم بأساتذتهم، في أسلوب يميل إلى الكاريكاتور والدعابة. أمّا الرّواية الثّانية التي شرع مختار في كتابتها قبل أن ينتحر فترسم بورتريه فتاة تعمل عند متعاقد فرنسيّ. وتختزل اللّقطة المفتوحة التي يختتم بها الفيلم أحسن ما يكون دقّة التّحليل ووجاهة النّظرة التي تسقطها المرأة على حقائق مجتمع متغير وكذلك التحوّلات التي تتهيأ من خلال توجّهات مباحث السّينما التّونسية. فبعد دفن الكاتب الشّاب، تقوم بطلة رواية مختار النّاقصة، وهي حزينة عابسة الوجه، بجولة في المرتفعات التي تشرف على أحياء الملاّسين المكتظّة بالسكان. وتتسع حينها زاوية تصوير اللّقطة في حركة بنوراميّة بطيئة لهذا العالم المجهول المهمّش من مدينة تونس.

إنّ الحديث عن الشّباب الأمي ومشاكل التّواصل والإيداع التي تواجهه مفيد بالطّبع. لكنّ الوقت حان كي تتوغّل السّينما التّونسية النّاشئة في خفايا المجتمع وتستحضر الوجه الآخر منه. فهل ستتمكن من ذلك؟

رسم حيّ لحقبة زمنيّة :

إنّ السّيناريو الذي كتبه المنتج بالاشتراك مع فريد بوغدير النّاقد السينمائي الشّاب، يفصل عدّة مستويات متكاملة ومتجاوبة: يصوّر عالم الفكر والفنّ في العاصمة التونسية، الذي يتجنّد لتكريم رواية «مختار» وقد أصبحت

رائحة مشهورة، ويبعث الحياة في شخصيّات رواية الكاتب الشاب ويعيد تشخيص بعض تقلّبات مسيرتها، وتقوم من وقت إلى آخر بالنّظر إلى هاتين القصّتين المتداخلتين المنصهرتين بتوغل وثائقي في الحياة اليوميّة للعاصمة التّونسية النّشيطة المتعدّدة الأبعاد. ويبدو لأوّل وهلة أنّ هذا التّنافر السّردي والتّداخل بين الواقع والخيال يحيّر ويزعج، ولكنّهما يؤكّدان بوضوح الحماسة التي تميّز تلك الفترة المتحفّزة المتمثلة في إدارة تصوير كلّ شيء بما في ذلك الأشخاص المجهولون أو حالات الاضطراب النّفسي التي تدفع بكاتب إلى الانتحار. أمّا ما يضفي على هذا الفيلم وحدة لا جدال فيها فنضارة تقارب الارتجال المتواصل، وعفويّــة تصبح رمزا جليّا لحب يكاد يكون جسديا إزاء الكاميرا وعشقا لشخصيـات دُعيت إلـى القيام بالأدوار التي تمثلها هي بالذّات. فـي هذا المستوى يبدو تأثير الموجة الفرنسية الجديدة وبالخصوص جان لوك غودار (Jean-Luc Godard) وقد كان إعجاب بن عائشة به واضحا تمام الوضوح.

فالصّورة التي يقدّمها الصّادق بن عائشة عن تونس خلال السّنوات السّتين صورة نقديّة. وتكريم الكاتب الشاب، والتّشجيعات التي أغدقت عليه، والجوائز التي أسندت إليه، والصّخب الإعلامي الذي أثير حول روايته الأولى، قوى حافزة لا محالة، لكن مازالت هناك قوّة عطالة طفيفة. هكذا يجيب مختار عن الأسئلة التي يطرحها عليه خالد التّلاتلي في برنامجه التّلفزيّ «عالم الفنّانين» بصورة مقتضبة تكاد تكون غير ملتزمة، وفي نظرته مسحة من الحزن وكأنّه على وعي تامّ بالمغالاة الخادعة لهذا الهيجان الذي يُثار من حوله. فيشعر بالحاجة الماسّة للتغيير معتمدا على حدسه، وعلى صراحة طبيعية فيه، لا على شعارات إيديولوجيّة وسياسيّة جاهزة.

يسأله أحدهم: «لماذا التمست المعونة لتنشر روايتك، من الاتّحاد النّسائيّ وليس من اتّحاد الطّلبة؟» فيجيب مختار: «لم أفكّر في الأمر». يشعر المفكر الشّاب بنفسه غريبا وسط طلبة تدور اهتماماتهم حول المهرجانات والعروض والحفلات بأنواعها، وهو لا يعيرهم أي اهتمام مثلما تؤكّد تلك اللّقطة المتعلّقة بأحد الاجتماعات في إحدى قاعات الكلّيّة، نرى بعض الشّبان لا ينقطعون عن الثّرثرة والهراء حول برنامج نشاطاتهم المقبلة.

لا يحب مختار النضال ولا الحركات النقابية. إنّه شخص لا يرفع صوته أبدا ولا يظهر ما بداخله من تقزّز ولا ثورة، فيعطي انطباعا بأنّه يخضع للأحداث ولا يؤثر فيها. ولكنّه ليس غفلا عن خطابات اللّياقة والتأدب وكلام المسؤولين عن الثقافة ولا عن الجشع التّجاري القيّمين على مصالحه. وقد كان له بمناسبة مساع قام بها لإعداد روايته «هندة وفاروق» للسّنما، حوار مع مصطفى الفارسي، المسؤول الأوّل عن السّاتباك (الشّركة التونسية للانتاج السّينمائي). قدّم له الفارسي محاضرة طويلة في لغة فرنسية سليمة أمطره فيها بالتهاني والمباركة والوعود بالدّعم التّقني. بل اقترح على مختار حتّى أن يلعب الدّور الرّئيسي في الفيلم. ولمّا شاهد النّسخة الأولى اعتبر الفارسي أنّ «تمثيل مختار متصنّع عديم المصداقيّة» ووقع بذلك التّخلي عن المشروع.

في ذات الوقت الذي تؤسس فيه السّنما التونسية وجودها تغتنم الفرصة كي تبيّن المصاعب والعراقيل التي تعترضها. فمنذ 1968، يلمح شاب حديث عهد التّخرج من المعهد العالي للسّنما (IDHEC)، يحفر الأرض تحت أقدامه من فرط التّوق إلى التّحرر والمبادرة مثل الكثير من زملائه، إلى أنّه يشعر بالضيق في مؤسسة سينمائية حكوميّة غير قادرة على تمويل ذاتي لمشروع واحد، وهي تشغل أعضاءها دون مقابل مناسب. هذا النّقد المبطّن لا ينكر ما وفّرته الشركة التونسية للإنتاج السينمائي (السّاتباك) التي قدّمت الكثير للسينما التونسية. لكنّه يشير إلى التّأثيرات الماكرة للبيرقراطية الإدارية التي تهدّد بشلّ الطّاقات وإحباط المواهب. فاندفاع الشّباب ليس مكبوحا بسبب الكبت الشخصيّ فحسب. بل كذلك بسبب محيط تتحكم فيه أكثر فأكثر متطلّبات المال. فوالدا فاروق وهندة مثلا يرغبان في تحويل المجلّة التي بعثها إبناهما إلى موسسة تجارية.

هكذا يبقى لفيلم «مختار» الفضل في استباق صراع الأجيال والتّنبيه إلى المخاطر التي تتهدد كلّ مشروع ثقافي وفكريّ.

لكن هل انتحر مختار لأنّه وقع «تدليله» أكثر من اللاّزم؟ هل أراد أن يرتاح من الدنيا لأنّه فهم أنّ التّمزق الدّاخلي والخارجي اللّذين يتجاذبانه يفوقان طاقة تحمّله؟ كان انتحاره شاعريا والحال أن لا أحد، حتّى من أقرب المقرّبين إليه، كان يتوقّع هذه الحركة المشؤومة التي بقيت أسبابها مجهولة؟ لقد جاء التّأبين الذي قدّمه منصف شرف الدين، نائب رئيس اللّجنة الثّقافية القوميّة، في عبارات رنّانة معهودة، تنويها بالكاتب ذائع الصّيت الذي تتملّقه وسائل الإعلام، لا بالانسان، بجراحه وخيباته. هكذا إذن يمنح المجتمع التونسي نفسه صكّ إخلاء الذّمّة في كلّ المناسبات. وإذا كانت ثورة مختار جميلة ومؤلمة، فلأنّها كانت منطوية وصامتة. فمختار يغادر الدّنيا على أطراف أصابعه ووصيّته رواية شرع فيها أو لم يكد. أبوه أيضا مات في تكتّم ودون صخب «هلال الحوادث» (أي حوادث؟ لعلّها الحوادث التي رافقت حركة التّحرر الوطني؟) كما يقول أحد الرّجال عند رفع جثمان الكاتب الشّاب. أمّا احتمال علاقة غرامية كان بإمكانها أن تفرّج عن مختار وتوفّر له السّلوان والطّمأنينة فقد وقع استبعادها بسرعة. فأنيسة (أنيسة لطفي) رفيقته في الدّراسة بالكليّة تعيش متفرنجة على النّمط الأوروبّي وهي منبهرة بالمتعاقدين الفرنسيّين، مولعة بارتياد مقاهي سيدي بوسعيد السّاحرة. لذلك كان مختار من خلال اضطرابه الدّاخلي والخارجي يذكّرنا المنتج الشّاب شمس الدّين، في فيلم «قصّة بسيطـة جدا» (Une si simple histoire) لعبد اللّطيف بن عمّار، الذي أنجز سنة 1969، حيث اكتشف عند عودته إلى تونس بعد إقامته في فرنسا قوى العطالة التي تعرقل الابداع في بلد لا يزال يخطو خطواته الأولى نحو تعلم حريّة التّعبير والاختلاف.

خيبة أمل خلاّقة :

تبدو نظرة الزّعيم الحبيب بورقيبة الرّئيس السّابق للجمهورية التّونسية دائمة الحضور. وتحتلّ صورته العملاقة كلّ مكان. وبينما يحيلنا بورقيبة على تونس المستقلّة التي تبني نفسها، يحيلنا حميدة راعي الغنم التونسي الشّاب في الفيلم السّنمائي الطّويل لجان ميشو ميّان (Jean Michaud-Mailland) «حميدة» الذي أنجز سنة 1965 على وجه من وجوه الماضي الاستعماري عندما كان الجيش الفرنسي على وشك مغادرة الوطن.

تحت أنظار حميدة

يمثّل «حميدة» في فيلم «مختار» موضوع نقاش خلال حصّة لنادي السّينما، ينشطها خليفة شاطر. كان بعض الفرنسيّين الحاضرين في القاعة المكتظّة (هل كانت دار الثّقافة ابن خلدون أو دار الثّقافة ابن رشيق؟). خلال المناقشة التي أعقبت الفيلم وقد قالت إحداهنّ حرفيا: «إنّ فيلم «حميدة» يقدم وجهة نظر كريمة عن العلاقات بين التّونسيين والفرنسيين ويبرز، متخطيا الحواجز التّاريخيّة والسياسيّة، قيما كونية مثل الصّداقة والأخوة التي يمكنها أن تنشأ حتّى بين شخصين ينتميان إلى معسكرين متقابلين. من خلال مشاهدتي للفيلم لم أشعر بنفسي منبوذة أو محتقرة كما شعرت بذلك عندما شاهدت فيلم «زنجيّة الـــ . . .» (La Noir de) لعصمان سومبان».

ليس من قبيل الصّدفة أن يقع إقحام هذا المقطع الطّويل حول تبادل وجهات النّظر في فيلم «مختار» لأنّ فيلم الصادق بن عائشة ليس في الواقع إلا تواصلا لفيلم جان ميشو ميان وهو في الوقت نفسه تجاوز له. ففي الفيلمين تتكلم أغلب الشخصيات اللغة الفرنسية ابتداء بالطفل حميدة الذي يتكلم فرنسية موليار بكل إتقان رغم قشابية الفلاح التي يرتديها. يا لمعجزة الانبتات! لم تكن ترجمة الأفلام معهودة بعد! هكذا لا يتلفظ مختار وهو الطالب المثقف ولو بلفظة عربية واحدة. لكن، حتى وإن وقعت دبلجة الأول لأسباب تجارية تهم التوزيع، جعلته يتكلم لغة أجنبية عنه، فقد وقع تصوير الثاني في محيطه اللساني الذي ألفه. بالطبع كان مختار يحترز كثيرا من الذين يعبدون الأوروبيين ويقدسونهم أو الذين يغازلون المتعاقدين الفرنسيين، لكنه

لم يفكر ولو لحظة واحدة في ضرورة الكتابة بلغته الأم. فبالنسبة لجيل 1968 الفرنكوفونيين حتى النخاع، لم يكن الوقت قد حان بعد لطرح قضايا الهوية. كان مختار بالطبع قلقا وغالبا ما كان خائب الأمل من الأوساط التي يرتادها بما فيها نوادي السينما، لكن انزعاجه لم يكن بسبب مسائل تتعلق باللغة. بينما في فيلم «حميدة»، يموت رينو، (Renaud) (فرنسوا لوفافر François Lefevre) الفرنسي ويموت كذلك حميدة (عمر عويني) التّونسيّ. يموت الأول الذي أصبح جنديّا على يد المقاومين، بينما يموت الثّاني قبله ببضع سنوات جرّاء التهاب الرّئة. لا تصمد الصّداقة جيدّا أمام نوازل الدّهر، والصّراعات والتّناحر. فمثلا يغتنم والد حميد فرصة جنازة ابنه ليحرّض العمّال التونسيّين على الثورة ضدّ دافيد (Davis) المستعمر الشّيخ المستبدّ جان دافي (Jean Davy) والعملاء المحلّيّن.

إنّ تمزّق جيل تونس المستعمرة رجع صدى لجيل تونس مابعد الاستعمار. ببساطة لقد تغيّرت طبيعة العراقيل وتغيّر مداها، بيئتها وأصبح من كان يصنعها أو يقع ضحيّتها مختلفين تماما. لكن وقعت في السّينما التّونسيّة بين سنة 1965 وسنة 1968 تحوّلات مهمّة، أهمّها إنجاز عمر الخليفي سنة 1966 لأوّل فيلم تونسيّ «الفجر»، في سياق حركة التّحرير الوطنيّة حيث يتكلّم التّونسيّون لغة الشّعب وتعلن الصّورة الّتي خلقتها قدرات تقنيّة محيلّة ميلاد السّينما التّونسيّة رغم عدم الدقّة ونقص الخبرة. ويتمثّل فضل «مختار» في أنّه حتّى وإن كان يحمل بعض المشاغل المعبّر عنها في «حميدة»، فإنّه يتجنّب الوقوع في فخّ استغلال السّير والمشاعر الوطنيّة التي وقع فيها الخليفي. فما قدّمه ليس صورة عن مجتمع مجنّد ضدّ العدوّ الأجنبيّ، بل مرآة لمجتمع مقعد، يعطله عن الحركة قصوره الذّاتيّ، مجتمع يشكو بعد القطيعة بين الإسهال اللّفظيّ لأصحاب القرار وشحّ الأفعال والإجراءات الملموسة.

لا تعترف سينما الخليفي بالفوارق الدّقيقة، بل قل هي لا تعرفها أصلا. فالحالات النفسيّة للشّخصيّات، والمآسي الدّاخليّة والالتباسات الوجوديّة ليست من مشمولاته ولا تمثّل أرضيّته. فالمعطيات بالنسبة إليه في غاية البساطة، والحدود مرسومة بكل وضوح : نجد من ناحية الشّعب التونسيّ ممجّدا معزّزا في مجمله، ونجد من ناحية أخرى المحتلّ الفرنسيّ جندا وإدارة عسكريّة محلّ إهانة وسخريّة لكن دون حقد. فكتابته السّنمائية تقوم على تعليميّة تقع حتما في الكاريكاتور والتّبسيط السّاذج. بينما نرى في «حميدة» الفيلم الذي أنجزه فرنسيّ أنّ التّعبير يمتدّ إلى كامل طيف التّدرّجات الطّفيفة. كانت الصّداقة التي تربط حميدة برينو أفلاطونيّة، مغالية في البراءة لدرجة يتعذّر معها أن تصمد أمام قدر التصادم الحتميّ بين المستعمر والمستعمَر، لكنّها كانت ضروريّة لعزل عبارات المانويّة المبتذلة. وفي **«مختار»** كان عهد الحماية قد ولّى ولكنّه كان يتواصل في أشكال أخرى. لم يكن مختار يهوى أوساط المتعاقدين الفرنسيّين لكنّه لم يكن يطرح قضيّة وجود هذه الجالية الأجنبيّة الكبيرة. فمشاكله الحقيقيّة مع نفسه ومع أولاد بلده وليست مع الآخرين. لكن عندما بيّن له الفارسي أنّ الشّركة التّونسيّة للإنتاج السّينمائي لا يمكنها أن توفّر إلاّ مساعدة تقنيّة، وعليه أن يعثر على منتج أوروبّيّ لتمويل فيلمه، فهم أنّ التّبعيّة للأجنبيّ لا تزال قائمة.

قوّة الإخفاق

يقول الصّادق بن عائشة «أردنا من خلال فيلم «مختار» أن نعطي فرصة لموجة السّينمائيّين التّونسيّين الشّبّان الّذين لا يعبأون بالأعمال الملحميّة التي تمثّل على ما يبدو قدر البلدان حديثة العهد بالاستقلال، المتعطّشة للحديث عن نفسها قبل كلّ شيء عن الفترة الانتقاليّة الّتي تمرّ بها وعن التّساؤلات الّتي تلهمها.

فاختيارنا إعطاء الكلمة لهذه «السّينما الشّخصية» لا يـمثّل بالنّسبة إلينا «تجربة» فحسب بل هو إعلان صريح عن إيماننا.

«لقد سعينا عن قصد إلى منح الثّقة لشبابنا لأنّنا مقتنعون بعدم وجود طريقة أخرى للتّصرّف ترقي إلى مستواهم ولما يمثّلونه». إنّ ما نجده مهمّا جدّا ولافتا هو

استعماله لـ«نحن». ففيلم «**مختار**» ليس عملا فرديا بل هو انجاز حقّقته كوكبة من السّينمائيين الشّبان، خريجي المعهد العالي للدّراسات السّينمائيّة (IDHEC) وغيره، ومن ضمنهم على وجه الخصوص عبد اللّطيف بن عمّار ولطيف لعيوني اللّذين يشرفان على الصّورة في هذا الفيلم السّنمائي الطّويل لصديقهما وشريكهما في الدّرب الصّادق بن عائشة.

و«**مختار**» هو أوّل فيلم تونسيّ يؤكّد ضرورة أن يصوّر تونس أولادها، كما هي، دون غشّ ولا تفخيم. لقد وصل المطاف بسينما الخليفي وهو جزء لا يتجزّأ من مدوّنة الأفلام التّونسية ومن الذّاكرة الجماعيّة بسبب استغلاله المفرط لشعبويّة مجترّة حدّ التّخمة، إلى أن أخذت منحى سرياليّا. لذلك يعتبر «**مختار**» العمل الذي يحدث القطيعة فيؤكّد للمنتجين التّونسيين ضرورة أن يمسكوا بأنفسهم سينما وطنهم، بأن يُضفوا عليها صبغة شخصيّة مستقلّة وأن يصونوا قدر المستطاع من بطء الجهاز الإداريّ ومن التّقلّبات المحتملة لفرق الإنتاج. ففي زمن كانت السّنما التّونسيّة فيه تخطو خطواتها الأولى، كان فيلم «**مختار**» يدافع عن رؤيا متحرّرة من الجري وراء صكّ خلاص الذّمّة الوطنيّة ويدافع كذلك عن تمثّل لتونس كما يراها المستعمر، تمثّل هجين فاسد رغم النّوايا الإنسانيّة الّتي ينقلها.

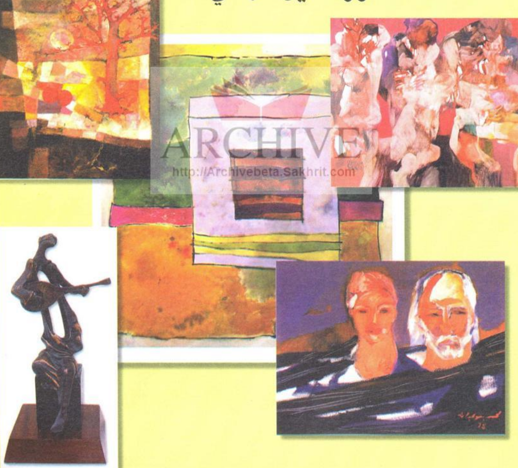
لا! لن ينجز السّنمائيّون الشّبّان أفلاما من نوع «**حميدة**» أو «**الفجر**». فنداء الحاضر أقوى من أن يخلى بهذه الطّريقة المستعجلة. إذا كانت هناك سينما وطنيّة ترغب في فرض نفسها بأن يكون لها هويّة ذاتيّة، فليس من المحتّم عليها أن تكون لها ساق في تونس وساق أخرى في أوروبّا. ففيلم «**حميدة**» مثلا قد أخرجه في نهاية المطاف جان ميشو- ميّان الذي لم يكن في المنطلق غير مساعد للسّينمائيّ المفترض أن يخرجه خالد عبد الوهّاب الذي انسحب على إثر خلاف بينه وبين المنتجين. لكنّه هو أيضا كان فرنكوفونيّا تكوينا وميولا، وهو مولع بالسّينما السّياحيّة المتوجّهة للغرب، فقد شغل بانتظام في فرنسا خطّة مساعد خلال السّنوات الأولى للاستقلال في عدّة أفلام قيمتها محلّ شكّ. بينما «**مختار**» عمل تونسيّ قلبا وقالبا فهو يعيد الثّقة للسّينمائيين التّونسيّين ويساهم في شقّ طريق ممكنة للتّعبير والاختلاف، وهي مهمّة صعبة شاقّة. يؤكّد هذا العمل، بعزم وألم، أهمّية أن نكتب وكذلك أن نصوّر، أو بلغة أخرى أكثر دقّة أن نصوّر ما يكتب.

اليوم كما بالأمس، يمثّل إنتاج فيلم تحدّيا كبيرا. «**مختار**» يقول ذلك وهو يعتبر من هذا المنطلق بالذّات وعلى هذا الأساس، المفكّرة الشّخصيّة لسينما تونسيّة شابّة، لحماسها واندفاعها. لكن كذلك لمشاكلها. هكذا كان من المتوقّع أنّ هذا الفيلم الحداثيّ المحفّز للهمم سيفشل تجاريّا. فباعتماده على تعدّد مستويات السّرد كما فعلت الرّواية الحديثة في فرنسا، في دمجها الحقيقة بالخيال، بنقل النّصّ الرّوائيّ في شكل صور، تورّط في انقطاعات متكرّرة، تركّز بإلحاح على وجوه المارّة من النّاس، وأخذ صورة جبهيّة لشخصيّات لا تتردّد هي نفسها في التّحديق في الكاميرا، كان «**مختار**» سابقا لجمهوره. بينما كان ينبغي حتّى نتقدم أن نهاجم وأن نزعج حتّى ولو كان ذلك سيؤدّي إلى الخروج عن قانون اللّعبة. لم يكن هناك أيّ مبرّر للحديث عن بلد انطلاقا من قطب أوحد ثابت مقدّس لايحتمل اللّمس لأنّ النّظر الأحاديّ لا يمكنه إلاّ أن يحجب الحقائق المتحرّكة لشعب في بداياته. كذلك كان من السّخف أن يواصل تصوير الأبطال أو الشّهداء، لا لشيء إلاّ لأنّ الزمن لم يعد زمن تمجيد الأبطال، بل هو زمن التّفكير والنّقد الذّاتيّ. «**مختار**» إذن نقيض صورة البطل، وهو خارج عن الإطار، مستعص عن التصنيف.

فثمّة من الاخفاقات ما يحمّسك ويمنحك الطّاقة ويعيد إليك الإيمان بوطنك. ينتمي «**مختار**» للصادق بن عائشة لهذا الصّنف من الأفلام الخالدة.

الفنون التّشكيليّة في رحاب التّكنولوجيا

نور الدين الهاني



من المفترض أن يتساءل الفنان باستمرار عن ماهية الفن وعن أشكاله وأنماطه المستحدثة تبعا لما يعايشه من تطور تكنولوجي يهيمن بالضرورة على المشهد الحياتي البسيط كما يملي على عقولنا أساليب فكرية وردود أفعال واعية وغير واعية. لقد أصبحت كل أوجه العلوم بما فيها المقاربات الإنسانية في خدمة المنهج التقني المعتمد على النفعية والمردودية المادية لكل عمل أو جهد بشري.

وتزداد حيرة المبدع إزاء ما نشهده اليوم من تهاوي القيم الجمالية المتعارف أمام سيطرة ما يعبّر عنه بنظم العولمة وما يتبعها من مفاهيم ومصطلحات حضارية واقتصادية وسياسية وغيرها، وقد تنتابه درجة من الإحباط يكون مردّها إحساسه بأنه غير فاعل في محيطه المباشر نظرا لتقلص إمكانية التواصل مع المتلقي.

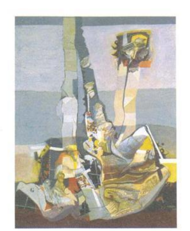
إن الفنان مهوس بطبعه بحقيقة اللحظة العصية حين يروم تثبيت بصمات أحاسيسه على الحامل مهما اختلف نوعه. وإن تبدو هذه البصمات ذاتية فهي تجرّ في مكامنها إرثا بصريا ورمزيا يتدفق كلما انغمست ذات الفنان في طيات اللاوعي الذاتي المتصل حتما باللاوعي الجماعي. وعلى هذا الأساس فإن المبدع في حاجة مؤكدة إلى اقتسام ما أفضت إليه «اللعبة» التشكيلية مع الذوات المتلقية لعله يتكشف عبر تلقيها عن إشراقات كانت خفية ساعة المخاض.

لذلك، فإن عديد الأسئلة باتت مطروحة بصفة حادة على المبدع ومن بينها:

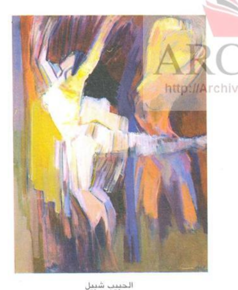
- هل بإمكان الفن أن يبقى بمنأى عما تشهده المجتمعات العصرية من ثورة معلوماتية ومن إيقاعات متسارعة نتيجة الوسائل الاتصالية الحديثة ؟

- كيف السبيل إلى تطويع الوسائط التقنية إلى إمكانات تعبيرية تكون مقتضياتها الرؤية الذاتية والبصمة المتفردة؟

- هل يستعمل الفنان هذه الوسائل لغاية إثراء إبداعه أوتوجيه ملامحه إن لم نقل إعادة صياغة مفاهيمه الأساسية أم يستغلها لغاية التواصل مع الآخر دون المساس بمضمون ما يبدعه سواء ارتكز العمل الفني كليا أو جزئيا على الأدوات التقنية ؟



ابراهيم العزابي
قرطاجة
تقنيات مزدوجة - 1,70م x 1,30 م



الحبيب شبيل
بالي
أكريليك على قماش - 1,30م x 1,00 م

نعيش اليوم عصر التّعقيد الناتج عن تكنولوجيا المعلومات التي أفرزت مجتمعات غير المجتمعات الناتجة عن العصر الصناعي أو عصر اليقين العلمي وهذا الوضع غير المسبوق يؤثر أيّما تأثير في كل أوجه الفنون .

لكننا سنكتفي بالحديث عن الفنون التشكيلية كأنشطة إبداعية تهتم أساسا بالإدراك المبصر .

لا بد أن نسلّم أولا بأن الفنون بصفة عامة قد تفاعلت على مرّ الأزمان مع ما عرفته الحضارات من تقدم علمي وتقني سواء باستعمال الأدوات التقنية المستنبطة أو باستعادة المواد والمعدات والأشياء المصنعة. ونحن نسجل منذ بضع سنوات اكتساح الوسائل الرقمية كل مجالات الإبداع. ورغم صمود العديد من المبدعين، فإننا نلاحظ ارتجاج الفنون التشكيلية بصفة بيّنة. وقد أتاح الانفتاح على التكنولوجيا الحديثة طفرة هائلة من الحركات الفنية رغم تباين المواقف حول الاعتماد على هذه الوسائط، ورغم تعدد مستويات ردود الفعل حول هذه العلاقة.

لقد امتدّت فروع الثورة التكنولوجية إلى أصعدة المعرفة واخترقت وسائلها كل القيم الإنسانية وأحدث تأثيرها تحولات جذرية في شتى مجالات الحياة وأدت إلى انهيار إيديولوجيات القرن العشرين وفتحت باب الاحتمالات على غير المتوقع كما أفرزت مفاهيم حداثيّة اقتحمت دائرة إدراكنا لإيقاعات العصر وأصبحنا نتحدث عن العولمة وحضارة الصورة وما بعد الحداثة. هذه المفردات وغيرها تنضاف إلى سياقات الأسئلة المربكة حول فنون المجتمعات المعاصرة وهي أسئلة متأتية من الوعي بما يتدفق من زخم معلوماتي ومن تراكم معرفي ومن متغيرات تكنولوجية.

فضاءات الحداثة صارت تتشكل عبر الوسائط الرقمية، معتمدة في ذلك تقاطع الثقافات العالمة والثقافات الجماهيرية.

وقد تسنى ذلك بعد أن حرّرت الحركات الفنية المعاصرة العمل الفني من الأبعاد الجمالية التي تعاقبت

عبد المجيد عياد

أم الشهيد

أكريليك على قماش - 1.30م x 1.30 م

باكر بن فرج

لم يكتمل

جفر - تلصيق / 1.10م x 1.10 م

على ترسيخه ضمن المفاهيم التقليدية للفن، وبعد أن أسقطت الحواجز التي كانت تفصل بين الأجناس الفنية إلى حد أن توصيف الأثر بات صعبا كما أن تصنيفه يكاد يكون غير ذي جدوى باعتبار اتساع رقعة تقنيات التعبير وتمازجها ونظرا لاستعمال أدوات قد تبدو غير متجانسة ؛ ومنها الحوامل التقليدية والوسائط الحديثة مثل الفيديو والحاسوب والجوال والليزر وشاشات البلازما وآلة التصوير الرقمي وغيرها . . .

و قد اختارت هذه الحركات أن لا تستقر تعابيرها في دائرة محددة حتى لا تفقد صفتها التحديثية المنخرطة في باب اللامنتظر والتجريب والمرتهنة لتداعيات اللحظة.

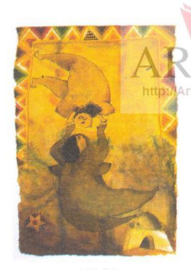
إن التحولات الجوهرية التي تشهدها فنون القرن العشرين نتيجة انخراط المبدعين في دائرة المفاهيم التحديثية قد فتح مجالات الإبداع التشكيلي على كل الاحتمالات، وإن ما يحدث اليوم في البيانات وفي المحافل الدولية المهتمة بالفنون يبعث على المزيد من التساؤل بخصوص المناهج المعتمدة جماليا وتقنيا وحول المسارات الممكنة خصوصا إذا اعتبرنا تزايد ارتباط الفن بالوسائل التكنولوجية.

و قد ساهمت الثقافة التقنويّة المهيمنة على الفكر المعاصر في طبع أحاسيس المبدعين وفي توجيه إدراكهم وفي تنامي استخدامهم للوسائط التقنية حتى أن بعض الأنماط الفنية باتت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمسندات التكنولوجية ، يبطل وجودها بعدم توفر هذه الأدوات . ومن بين هذه الحركات الفنية نذكر الفن البصري وفن الفيديو والفن الرقمي بجميع فروعه وغيرها. . .

و قد يذهب البعض إلى القول بأن ملاحقة التطوّرات التكنولوجية سيجرّ الفن التشكيلي إلى انزلاقات معرفية تتعارض مع ماهيته وقد تؤول به إلى انعطافات جذرية تحيل إلى ممارسات ما كان يتخيل المبدعون إنتاجها فتكون صادمة بالنسبة للفنانين وللنقاد وللمتلقين .فالافتتان بما توفره التقنية من إمكانات وحلول سريعة



مراد الحرباوي
أجساد
تقنيات مزدوجة – 0,85م x 1,30 م



رؤوف الكراي
الروض العاطر
حبر على ورق – 0,50م x 0,35 م

قد يوقع المبدع في فخ المنظومة التقنية فيصبح أسيرا لضوابطها ومستلزماتها وما تحمله في طياتها من أبعاد جمالية مولدة ومغذية لها.

لكن رغم انخراط العديد من الفنانين في سياق ما تيسره التقنية فكثيرا ما نشهد مواقف مناهضة لما وقع برمجته تقنيا في سبيل المرودية النفعية وهي مواقف تتخذ أحيانا أشكالا من التلاعب بمحتوى برامجها وبطرق تنفيذها قصد تحويل وجهتها وتطويعها للفكر التشكيلي. تحيلنا هذه المواقف إلى تمشي الحركة الدادائية التي أحدثت شرخا هائلا في خطية تاريخ الفن بأن قطعت مع الممارسات المنضوية في بوتقة الجمالية التقليدية وسمحت بأن يكون الإبداع الفني بعيدا عن مهادنة الفكر المتسلح بالثقافة التقنية ومسائلا لشبكة المعلومات البصرية والمستندات الجمالية المتوفرة عبر الوسائل التقنية المتنوعة.

من هذا المنظور يكون الإبداع إنشاء متجددا بتجدد الأسئلة الملائمة والمنبثقة من جملة المكتسبات الجمالية والتقنية ومن الظروف الخصوصية لكل حقبة زمنية. هذه الأسئلة تثوّر المفاهيم الراسخة وتوقد شعلة الفكر وتذكي الخيال وتدعم طرح الأفكار المخترقة للقيم المستقرة فتتيح للمبدع إرساء لبنات يستكشف عبرها مسالك إبداعية منفتحة على الحداثة.

إن المتأمل في مختلف الممارسات الفنية طوال القرن العشرين يتبين أن الفعل التشكيلي ينشأ لحظة الشك في ما تأسس من رؤى جمالية ولحظة القسوة على ما أنجز من قبل المبدع نفسه أو من سبقه، وهي ضرورة باطنية تتفعّل بفعل الوعي أو التقنية والمادة والصدفة وبفعل القرار المنبثق من جملة الرهانات الآنية.

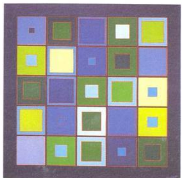
إنّ النصوص المصاحبة للفعل الإبداعي تدل على أن هذا الفعل قد تجاوز مفهوم الممارسة التقنية والمهارة المشهود بها. فقد جاءت كتابات المبدعين إيقاعا لردهات من مراحل هـــامة أسست لأعمالهم فكانت بمثابة الإشراقات المنيرة لمواقفهم والمفاتيح الأساسية للتواصل مع مقترحاتهم وانبنت حولها فيما بعد شبكات من المصطلحات والمنظومات النظرية المتضاربة نتيجة لتنوع المقاربات الفنية ولدرجة اعتمادها على التقنيات المتوفرة في ذات الفترة.



ناجي الثابتي
عمل ثنائي
تقنيات مزدوجة - 1,33م x 1,25 م



الهاشمي الجمل
بدون عنوان
ألوان مائيـــة - 0,75م x 0,54 م



رشيد فخفاخ
تركيب ب 6
أكريليك على قماش - 1,00م x 1.00 م

لقد بات معروفا أن شكل ومضمون كل أثر فني هو وليد البيئة التي ينتج بها ومعنى ذلك أنه لا مناص من اعتبار الدور الذي تلعبه الوسائل التقنية كيف ما كانت بسيطة أو معقدة. لكن السؤال الهام يتمثل في مدى التحكم في هذه الوسائل حتى لا يقع المبدع في فخ الاحتواء وحتى لا يصطبغ العمل بصبغة تقنية تقلص أبعاده الحسية.

إنّ انخراط المبدع في دائرة الثقافة الحية وهي ثقافة تنبني على ما علق بالذهن من تراكم للمعلومات ومن موروث مرئي ومكتوب وعلى ما تم اكتسابه من مستجدات تقنية تمكّنه من التواصل مع الآخر عبر القنوات الحديثة. وهكذا يتعزّز شعوره بالانتماء إلى عصره خاصة إن لم يضع مسافة الحياد مع ما يحدث في مجالات الفنون. إن ما يتوفر اليوم في تمظهورات تشكيلية متنوعة ومن أفكار وأفعال فنية قد تبدو مرتجة بحكم حداثتها وغرابتها وعدم استرسالها يفتح للمبدع إمكانات قد لا يتوقعها لأن عديد المعطيات تنفلت من إرادته نظرا لأن مسارات البحث التشكيلي أضحت شائكة. فاطلاعه المستمر على ما يجدّ في حقول الإبداع يستدرجه إلى التكيف مع المناهج المعاصرة حسب أهوائه الفنية وميوله الجمالية ومشحونه الثقافي. وهذه المسايرة الذهنية لما تشهده الساحة العالمية من نتاج فني سيخلف بالضرورة في وعي الفنان رواسب إيجابية تقتات بها مخيلته وذائقته الفنية. إن مثل هذا التفاعل يمكنه من تأسيس طاقة هائلة بفضلها يكون إبداعه ممكنا وحيا بقطع النظر عن تداعياته ونتائجه.

لكن هذا التفاعل قد يبقى افتراضيا وقد يكون غير منتج للفعل التشكيلي إذا اعتبرنا عزلة الفنان وعدم قدرته على ملاحقة النسق المسارع لإفرازات الفنون في الغرب، وقد يوقعه في متاهات المحاكاة والذوبان فيما ذهب إليه الآخرون إذا انتبهنا إلى الظروف الموضوعية التي تنشأ فيها الأعمال الفنية ومن بينها ما يلاقيه هذا الأخير من تقبل ضروري على مستويات عدة (احتضانها من طرف فضاءات العرض - ايلاؤها الأهمية الكافية من طرف المؤسسة النقدية- التعريف بها بشتى وسائل النشر من كاتالوقات وكتب وأشرطة فيديو ومقالات نقدية وغيرها . . . علاوة على اكتسابها القيمة المالية في السوق الفنية).

بالإضافة إلى كل ذلك، تعددت متاحف وأروقة الفن عبر الأنترنات لترويجه على السوق العالمية. كذلك تشهد هذه السنوات الأخيرة إقبال العديد من الفنانين على إحداث مواقع الواب لنشر أعمالهم والتعريف



خليل قويعة
السمكة الزلوقة
أكريليك على قماش - 1,00م x 0,70 م

بمساراتهم وهو سعي إلى إيجاد آفاق أرحب مع المهتمين بهذا المجال.

لقد أحدث الأنترنات منذ أن سمحت حكومة الولايات المتحدة الأمريكية بالاستعمال التجاري له سنة 1991 ، ارتجاجا واضحا بأشكال الفنون وطرق توزيعها وتلقيها.

أصبح الفضاء الذي يوفره الأنترانت فضاء تواصليا عبر القارات بعد أن كان مفهوم الفضاء مقترنا غالبا بمادية المكان وإن كان يتعدى ذلك البعد المادي ليتصل بما يُؤسس من معانٍ وإدراك وتواصل بين الإنسان والأشياء المدركة وبين المبدِع والمتلقي عبر ما تفرزه الآثار الفنية من تمثلات للأشياء وعلاقات رمزية بين الأشكال والعلامات والايقاعات الحسية. فيكون بذلك مدركا كقيمة أو مجموع قيم جمالية تنهل من الأحاسيس والرموز والوعي واللاوعي.

الأنترانات إذن هو فضاء رحب يفتح أبواب الحوار وتبادل التجارب الفنية ويمكن من التعرف على ما أفضت إليه رؤى الفنانين في شتّى بقاع العالم المفتوح وعلى ما آل إليه تطويعهم لهذه التكنولوجيات الحديثة.

لقد اتخذ العديد من المبدعين الوسائط التكنولوجية (أنترانت، برمجيات، آليات إلكترونية وغيرها...) كحقول افتراضية للتجربة الابداعية وقد أثرت



حلمي جربي

ضوء

زيت على قماش – 1.40م x 0.90 م

منى جمل سيالة

أنا – لعب

صورة رقميَة – 1.30م x 1.30 م

التمظهرات الحديثة للفنّ بما عرفته من تداخل بين مجالات الابداع على طرق استعمال الانترانات حيث تولد مجال النات آرت Net Art منذ 1994 وقد أفرز مناهيما ونظما جديدة يتعامل بها المبدع والمتلقي بصفة مفتوحة وتفاعلية.

لقد ظهرت منذ الستينيات مع الفن البصري بوادر التخلص من المادة إلى المفاهيم ليكون استحضارها تقديريا في الفضاء الوهمي لشاشة الحاسوب. وقد اعتبر الحاسوب من جهة كنافذة مفتوحة على العالم الخارجي وكأداة رائعة من جهة أخرى لقدرته الفائقة على تكثيف وتنويع البحوث وتخزينها ومراجعتها واستنساخها بتنويعات وتلوينات لا متناهية ولتوفيره علوما خيالية وصورًا غرائبية تتعقد مفرداتها وتراكيبها حسب البرمجيات، وتبعا لقدرة المبدع على التحكم في إمكاناتها ومن ذلك التلاعب بالصور الفوتوقرافية وبالعناصر التشكيلية والدمج بينها وتصغيرها أو تكبيرها وتمطيطها أو تكرارها في حيز زمني قصير.

فما يحققه الحاسوب يختصر مسافات طويلة من الممارسة المادية، فهو ييسر نتائج آنية لتخمينات الفنان.

إن إمكانات التأليف بين الصور والأشكال والنصوص باستحضار برمجيات الفوتوفيلتر photofiltre وألوان الكورال بنت Corel Paint وشفافيات الفوتوشوب photoShop وما ينجر عن ذلك من استعمالات تقنية كالقص والتراكب والتشافّ وغيرها . . . كما أن الاستنان بما توفره المعطيات الرياضية بجميع تفرعاتها. . . . قد يختزل الرؤى الجمالية التي عرفها القرن العشرون. كذلك اعتمد الحاسوب كامتداد للحامل المسندي فقد وقع استعمال شاشات ال سي دي L.C.D ذات التقانة العالية لعرض الصورة والصوت والحركة مجمعة. ينتج عن ذلك منحوتات ضوئية وفضاءات غرائبية تقتطع من المشهدية المعمارية، ومن الطبيعة ومن الأحداث اليومية، وتمازج بينها بلغة تشكيلية تستنبط علاماتها من منظومات الوسيط الرقمي. وعادة ما تكون هذه الأعمال التقديرية منصبّة في فضاء مادي مهيّئ لتقبل العمل الفني المتكون من عدّة عناصر ومن بينها الحامل الرقمي (شاشة أو مجموعة شاشات) ومن أهم الفنانين الذين انتهجوا هذا النمط من التعبير نذكر أدمون كوشو Edmond CAUCHOT وآني لوسياني Anni LUCIANI وجون لويس بواسيه Jaen Lowis Boissier وجافري شاو Jeffrey Shaw.



علي بن سالم

مائيـة على ورق (مقطع)



المنجي معتوق

بدون عنوان

زيت على قماش – 1,30م x 1,50 م

وقد ساعد تعدد البرمجيات الحديثة وتنوع استعمالاتها في إنجاز أعمال تقديرية مكتملة أو متحولة. وغالبا ما يكون العمل مكونا من مجموعة صور تاليفية تعكس فضاء خياليا تكون مفرداته مماهية للعناصر الطبيعية ويقع تحريك الرسوم بإيقاعات مختلفة حسب رغبة المتلقي. ومن أهم الفنانين الذين اهتموا بهذا التوجه الفني نذكر ميشال قوميتز Michael GAUMITZ وكلود فور Claude FAUR ووليام لاتام William LATHAM الذي يقول في موقع WWW.RESPIRO.Html : «إنني مستعد لبناء عالم أكثر واقعية من الطبيعة حيث تصبح النباتات والحيوانات مبرمجة في خدمة عالم مثالي».

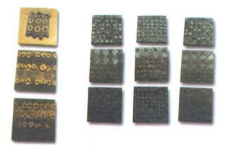
إن إدراج مثل هذه الأعمال في شبكة الانترانات قد دعم نظرية جمال التواصل التي دعا إليها أبرز رواد الفن الرقمي، فراد فوراست Fred FOREST وهي امتداد للفن السوسيولوجي الذي تأسس منذ أواخر الستينات على مبدأ إشراك الجمهور بتلقيه الفاعل للعمل المنصبّ بطريقة تحفز المشاركة والتحاور مع ما يطرحه الفن من تساؤلات تتعلق بالمجتمع الحديث. وفي هذا الخصوص يعتبر الأنترانات الفضاء المثالي لتحاور المتلقي بالعمل الفني، إذ يوفر إمكانية التواصل في أمكنة مختلفة وذات

الزمن (Upiquité) والفورية (Instantanéité) والتفاعلية (Interactivité).

لقد مكنت تقنية التراسل E . mail من التقاء مجموعة من الفنانين لبناء عمل واحد عبر التراسل. ويكون بذلك جوهر العمل ناتجا عن ترتيب أولي لمفردات تشكيلية ثم إرسالها إلى مبدعين في بقاع مختلفة في العالم، لتعود بعد تدخلات وتعديلات أو تغييرات جذرية. وتحوّل المتلقي من المشاهدة والانبهار أو عدم تذوق العمل الفني إلى المشاركة الفاعلة باستخدامه للمقترحات المبرمجة من قبل المبدع.

وعلى هذا الأساس فإن العمل التفاعلي يحمل في طياته إمكانات مفتوحة تتشكل حسب تدخل المتلقي ووفق ما وقعت برمجته.

إن مثل هذا التمشي يمثل ثورة على مفهوم الإنجاز والاكتمال الذي يتصف به كل أثر فني وهو ما يعني أن ذاتية الفنان أضحت منفتحة لذاتية المتلقي بفعل انفتاح العمل على شتى الاحتمالات في إطار «اللعبة التشكيلية» المفترضة. لذلك، فإن هذا النمط الفني سيتأثر حتما بتفاعل المبحرين وسيحفز الفنان لمزيد البحث عن تعابير تتناغم مع طبيعة الوسيط وتأخذ بعين الاعتبار انفتاح العمل على جمهور عريض من المتلقين، يتألف من



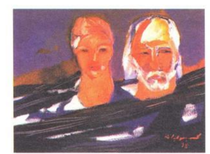
لوح رقم 1
خزف
0,28م x 0,70 م

لوح رقم 2
خزف
0,30م x 0,80 م

كمال الكشو

المدركين لمسائل الفن والمبحرين العابرين والمتطلعين إلى استيعاب مقترحات الفنان دون أن يكون لهم بالضرورة زاد معرفي أو جمالي. ومن هذا المنطلق يمكن القول إن ثروة الفنان وإرادته المتفردة ستتقلصان بحكم تفاعل المبحر مع العمل وإسهامه في بلورة المقترح أو تغييره وبالتالي فإن مفهوم الإبداع المكتمل قد ينمحي إذا اعتبرنا الموقف التحديثي لبعض الفنانين الذين يتمثلون العمل الفني في صيغته الأساسية ثم في انفتاحه على تغير ملامحه وتمظهراته عبر التفاعل.

ولعل من دواعي هذا التوجه نحو التلقي الفاعل ذلك الهاجس الدائم لدى كل فنان وهو البحث عن إغراء المتلقي ليتواطأ في غيابه مع ما يقدمه من إنتاج فني، وكي ينشأ هذا التواصل فإن الفنان يتمنى أن يكون المتلقي متسلحا بآليات مفهوماتية تضاهي آلياته أو تتفهمها ومتمتعا بدرجة عالية من الحس الفني والجمالي وملمّا بتاريخ الفن حتى يرقى إلى كنه العمل ويلامس مقصديته ويولد معاني في خفايا الأثر تكون غير قصدية أو تكون قد غابت عن المبدع. وهنا يبدأ التلقي فيسهم في تحريك المستبطن ويكشف طاقته الإبداعية ويفتح باب



الحبيب بوعبانة
الزمن المستعاد
أكريليك على قماش – 0,60م x 0,74 م

التأويل والتعدد. وهكذا يمكن للعمل أن يكون متجددا متنوعا باختلاف المتلقين.

من هذا المنظور فإن الوسائط التكنولوجية الحديثة توفر بامتياز فرص التلقي الذي ينشده كل فنان بما أنها توسع دائرة التلقي لاختراقها الحدود الجغرافية ودون اعتبار جنسية المتلقي. فأبواب التواصل عبر الأنترنات مفتوحة لكل مبحر يرغب في جولات استطلاعية آنية للتكشف عما يقترحه المبدعون المعاصرون أو للمشاركة فيما ذهب إليه هؤلاء أو لإرساء روابط وعلاقات معهم إن شاطرهم نفس الهواجس الجمالية. وهذا التواصل بمثابة الانعتاق من العزلة التي قد يشعر بها الفنان وهو في نفس الوقت درجة من النشوة التي يتلذذ بها المتلقي إن كان على نفس الصعيد الفكري معه.

إن حاجة الإنسان إلى التواصل مأتاها شعوره بانفصاله عن الآخرين. يقول جورج باتاي : «كل كائن متميز عن الآخرين كلهم. ذلك أن ولادته وموته وأحداث حياته قد تكون ذات أهمية بالنسبة للآخرين، لكنه المعني بذلك مباشرة. هو وحده الذي يولد، هو وحده الذي يموت. وبين كل كائن وكائن آخر، توجد هوة، يوجد انفصال. . . . لكننا نملك ذلك الحنين إلى الاتصال المفقود. . .»(1). النات آرت يوفر ذلك العالم البصري المعتمد على تمازج التقنيات وهو مهيأ للتراسل السريع بفضل السعة العالية للاتصال DSL.



حمادي الوحيشي
ضفائر 3
خشب - 1.55م x 0.30 م

وبذلك يكون تحاور المتلقي مع العمل التقديري والمتمثل في جملة من الدلالات والتعابير المنبثقة عن مجالات فنية مختلفة (صور ثابتة ومتحركة، علامات تشكيلية، نصوص، أصوات وغيرها) والمتآلفة في فضاء واحد وفي حيز زمني غير محدد. وقد يذكرنا هذا التمشي نحو انفتاح العمل على التلقي الفاعل بطموح مجموعة الباوهاوس BAUHAUS في الشطر الأول من القرن العشرين لتقريب وجهات النظر وخلق شراكة بين المبدع والتقني والمتلقي أو المستهلك كما يذكرنا بمنحوتات كالدير CALDE وبالميكانيكل أرت MECANICAL ART وبالفن الجماهيري POP ART. فقد سعت جميع هذه الحركات الفنية إلى تنزيل العمل الفني إلى درجة التفاعل



ابراهيم الضحاك
زيت على قماش

هذه التجارب الحديثة في فنّ النّـات تندرج في إطار الانفتاح على الممكن وتعتمد بالأساس تخطي حدود الحاضر المرتبط بخطية الماضي ولاغرو أن تفرز أنماطا جديدة من التعابير لا نعرفها اليوم بحكم حداثة استعمال هذه الوسائط الرقمية. وربما ولدت هذه الأنماط إنتاجا هجينا نظرا لتداخل المنظومات التقنية والقيم الجمالية والمكتسبات المعرفية. وقد يغيب البعض من هذه العناصر لدى المبحر عبر النات وقد تتقاطع مرجعياته الثقافية مع مفاهيم المبدع فتكون هذه الأعمال إما مبهمة للبعض أو غير مقنعة للبعض الآخر. لكن المؤكد أن هذه التعابير الرقمية تبحث عن مستقر لها في دائرة الفن المستقبلي وموقعها الخصوصي يتدعّم لدى عدد متزايد من الفنانين المتسلحين بالجرأة والمخاطرة وذوي النزعة الاستباقية في مجال الإبداع.

وقد يرى البعض أن النّـات آرت هو صرعة العصر واندثاره سيكون أسرع من ولادته باعتباره تعبيرًا تقديريا قد نغنم بعوالمه البصرية، لكنه يفتقد إلى الأصالة نظرا لأن المعطيات الرقمية المكونة للأثر لا تضمن حقوق



عبد الرزاق الساحلي

بدون عنوان

اكريليك على قماش – 0،92م x 1،20 م

المادي عبر اللمس والتحريك والتجريب وإلى التوظيف الاستهلاكي في بعض الأحيان.

إن أعمال النات آرت هي أعمال متطورة، تعاد صياغتها وتنضاف عليها عناصر جديدة بحسب تدخل المستعمل، وهي بذلك متفرعة وتتخذ أشكالا متجددة لا يمكن حصرها أو تصنيفها. وقد انتهج بعضهم النهج الدادائي باستغلال اللغة الرقمية وما ينجر عنها من دلالات ومفاتيح لإعادة ترتيبها بطريقة لا تخضع لمنطق المعنى المتعارف حتى يوقعوا المستخدم في فخ الإرباك.

وعلى هذا النحو يكون المضمون البصري مستعصيا للتلقي المعهود إذ يستمد حضوره التقديري من مدارات معرفية وفكرية وحسية واسعة.

وبحكم المتغيرات المحدثة عليها من قبل المبرمجين لها أو المساهمين في تمظهراتها، فإن عددا منها زائل أو متحول إما إلى محركات بحث أخرى أو إلى تعابير مغايرة تماما لأصولها. وهو أمر يحيلها على منطق «البضاعة» المستهلكة لفترات ترتهن لمدة تليقها واستخدامها.



علي بالآغا

رسم وحفر على خشب (مقطع)



عادل مقديش
حروف فارسيّة
أكريليك على قماش – 1.00م x 0.60 م

الإبداع إن كانت موزعة عبر الأنترنات بصفة مفتوحة، حيث يمكن لكل مستعمل اقتطاع أجزاء من العمل وإعادة صياغتها أو استنساخه دون عناء مما يبعث على التساؤل حول أصحاب الأعمال الحقيقيين.

كذلك يؤدي الفن الرقمي إلى انفصال المبدع عن المادة وقد شبهه بعضهم بالمضاجعة التقديرية حيث تغيب الأحاسيس الملمسية وتتقلص حركة الجسد وتُسطّح الأبعاد فيمر المبدع من البحث عن الايهام بواسطة المادة إلى الوهم عبر شاشة الحاسوب وعن طريق الفأرة ولوحة الحروف والأرقام ؛ وهي وضعية قد لا تكون ممتعة إن لم نقل خلاقة إذا قارنّاها بوضعية الرسام أو النحات الملامس للمادة والمنطق لخباياها.

وبالإضافة إلى ذلك، هنالك تساؤلات عديدة تطرح حول مفهوم الفن الرقمي ومنها مدى قيمته الجمالية وطبيعة وشروط إنتاجه (درجة التقنية التي تُوظف، نوعية البرمجيات. . .) وينجرّ حتما عن هذه التساؤلات سؤال هام، يتعلق بالمتدخلين: إن كانوا تقنيين أو مختصين في البرمجيات أو فنانين أو متلقين. فمثلما تمازج فضاء إنتاج العمل الرقمي مع فضاء عرضه وتوزيعه بواسطة موزع عالمي يمكنه من الاستقرار في فضاء تقديري، تعدد المتدخلون في مراحل الإعداد والتعديل والتحويل وقد يقلص هذا التداول التقني من البعد الجمالي للعمل. بل نتيجة لذلك فإن هذا العمل قد لا يرقى إلى مستوى الأثر الفني وقد يعتبره البعض مجرد فضاء تجريبي يمكن استغلاله والتدخل عليه من قبل أي مبحر على الأنترنات.

إن فيض الأنماط الفنية المتقاطعة مع الأعمال التي يُعدها غير ذوي الاختصاص والمتوفرة بصفة آنية عبر تراكب الصفحات Hypertexte دون تمييز واستنساخها رقميا بشتى القياسات، إضافة إلى مسالك البلوق Blog وما توفره من إمكانيات مفتوحة لشتى التعابير الذاتية المنتشرة عبر العالم في لحظات، كل ذلك قد يوقع الأثر الفني في منزلة الصور العادية وقد يفقده الأبعاد الحسية والتعبيرية التي يوفرها العمل المادي.

لكن في المقابل فإن النّات آرت قد يقرب المسافات بين المبدعين ويروج الانتاج الفني لدى الجمهور العريض



الطيب بالحاج أحمد
بدون عنوان
تقنيات مختلفة – 0.65م x 0.60 م



في شتى بقاع العالم في نفس الوقت وبسرعة شديدة. إن مثل هذا التواصل من شأنه أن يربط علاقات - وان كانت وهمية - توحي بأن الآخر له نفس الإهتمامات وأنه بالإمكان تبادل أوجه النظر وتقاسم الهواجس المضطرمة داخل الذات.

لكن الانجذاب إلى العالم التقديري بفعل الاتصال المباشر بالآخر عبر الزمان الحقيقي أو بما وضعه لدى المتلقي من مقترحات بصرية قد يجفف الذاتية من خصوصياتها وقد يصدم هذا المدمن على الإبحار بواقع الزمن والمكان إذا ابتعد عن الوسيط الرقمي. وهذه مفارقة غريبة قد تضاعف من إحساسه بالعزلة داخل محيطه الضيق.

ورغم هذه السلبيات فلا مناص من استعمال الوسائط التكنولوجية الحديثة لما توفره من تدفّق فائق للصور الثابتة والمتحركة ومن نفاذ سريع إلى كل البيوت عبر الأقمار الصناعية، فالمعلومة الآنية تطوق الإنسان المعاصر من كل صوب. إن ما أحدثته الأنترنات في كل المجالات هو شبيه بثورة الطباعة عند ظهورها، وبات استعماله أمرا ضروريا للتواصل والترويج. نتحدث اليوم عن الثقافة الرقمية والمجتمعات الرقمية والأنظمة الرقمية والطباعة الرقمية والفجوة الرقمية وغيرها من المصطلحات الدالة على التصاق التكنولوجيا بكل أوجه الحياة.

فمن الطبيعي أن يلجأ المبدع إلى استثمار هذه الوسائل رغبة في التزامن مع نظرائه وبحثا عن تكافؤ الفرص التي قد تكون مفقودة أو قليلة على الصعيد المحلي. فقد تغيب إمكانات انتشار الأثر الفني عن طريق المعارض

أو بواسطة الاستنساخ وذلك لأسباب عديدة منها عدم توفر السوق الفنية والمجالات المختصة. . . لكن هذه الإمكانات تيسرها اليوم الشبكة العنكبوتية للأنترنات وبذلك يتوفر للعمل الفني أهم شرط لبقائه ولاسترسال المبدع في الإنتاج وهو الانفتاح الممكن على التلقي وإن كان ذلك عن بعد وهو تواصل سانح لفرص التعرف والتعارف وربط الصلة والتراسل والتسويق.

ومهما كانت مواقف المبدعين من الفن الرقمي فإن العديد منهم قد اختاروا عن قناعة التعريف بفنهم عن طريق مواقع الواب. فالموقع عبارة عن مرآة عاكسة لعينات من أعمال الفنان وهو مجال يتضمن معلومات عن مسيرته ومقتطعات من مقالات تخص معارضه ونافذة لعنوانه الألكتروني. وهكذا يبقى الفنان صاحب شأنه، ينتج مادة فنية حسب ما يستصغيه من رؤية جمالية ويقتصر استعمال الوسائط الرقمية على الوظيفتين الإعلامية والترويجية وهو منفصل تماما عن مرحلة الإبداع.



الصحبي الشتيوي
العازفة
نحت – 0,30م

ومن هذا المنظور، فلا داعي أن نتخوف من أن تتوصل التكنولوجية إلى بتر البعد المادي والحسي للأثر الفني ولا داعي أيضا أن نتخوف من التحليق عبر الأنترنات في آفاق التجارب الفنية بصفة حينية.

وإذ نتحمس اليوم لهذا الوسيط فلأنه أصبح أداة تواصلية ضرورية إن تنكرنا لها فسنحكم على أنفسنا بالانحباس في بوتقة ضيقة تفقدنا إمكانات التواصل مع ما يحدث في العالم المفتوح وتذوب ذاتنا في المحلية والتقوقع والانكماش وتؤدي إلى الانسحاب من خارطة المعرفة وتنفي الحضور على المستوى الإنساني. فالإبحار في مواقع الفنانين هو الاستكشاف وهو قبول فكرة المغامرة أي قبول ماهو مغاير لما عهدناه وهو انفتاح يموضع الفنان في دائرة الذات النسبية شريطة أن يكون هذا التكشف من منطلق التلقي الواعي.

وقد يذهب البعض إلى وصف الفنون التشكيلية المعاصرة والمنفتحة على الثقافات العالمية بالفنون المهجنة بل الفاقدة لكل هوية. لكن في المقابل ماذا ستؤول إليه الفنون المحلية إن هي انغمست في حوض موروثها الضيق مثلما تنغمس رأس النعامة في التراب؟

ألم ينهل العرب مثلا من الحضارة الفارسية والإغريقية واليونانية وغيرها؟ أليست لنا مخلفات عثمانية وفرنسية إلى الآن في المشهد الحضاري التونسي؟

نجادل أحيانا في ثنائية المعاصرة والأصالة وما شابه ذلك وقد يعتبر البعض أن تناول المسائل المتعلقة بمختلف أوجه الفنون التحديثية التي أفرزتها الوسائل التكنولوجية وأن استثمار ما تناقلته هذه الوسائط التواصلية من مستندات بصرية هو من قبيل المجازفة وهو ضرب من



عبد اللطيف الحشيشة

نداء

رسم زيتي

ضروب التمرد على الموروث التشكيلي. وعلى هذا النحو فإن السعي إلى التحديث ومتابعة ما يحدث في الآفاق الرحبة والقفز إلى ما توصل إليه الآخر من إبداع ناشئ يُنظر إليه على أنه تهميش للفن، وما ينتج عنه هو من ترّهات الفنون مقارنة بما يطلقون عليه صفة المتن ألا وهو الرسم المسندي المألوف والنحت المتعارف وغيرها من التقنيات المعتمدة في ماضي الفنون.

ولن نتردد هنا في التأكيد على أن الانفتاح على العالم أضحى أمرا واجبا على كل فرد وأن التسلح بتقنيات العصر هو ضرورة وليس خيارا. أما حصانة ثقافتنا فلا تستدعي الانغلاق على ماضينا وإنما تتمثل في النهل بصفة تلقائية مما تزخر به فضاءاتنا الرمزية ومراجعنا الفكرية والحسية من جهة وفي اكتساب المعرفة المتأتية من آفاق مختلفة من جهة ثانية وهو ما أصبح يعرف بمجتمع المعرفة الذي يطرحه العالم الجديد بواسطة الشبكات المعلوماتية.

ولا نريد أن يفهم رأينا على أنه توفيقي بين ما هو سائد وما هو مستحدث. علينا فقط أن نعتبر المبدأ الطبيعي المتعلق بدوران الأرض حول محورها ودورانها حول الشمس وبالقياس فإننا مدعوون إلى تنمية قدراتنا في التعامل مع ما استحدث من برمجيات حتى نعالجها ونتفاعل مع إمكاناتها بصفة إرادية وواعية تيسر اختياراتنا وتثبت مواقفنا دون افتتان بما توفره من حلول جاهزة. ولا بد أن ننغمس في هذه المشارب التحديثية وأن نتحلى بنزعة استشرافية وإن كان ذلك عبر الاستكشاف والتحسس. ولا مفر من مواجهة حاضر الوسائل التكنولوجية وما يترتب عنها من مناهج ورؤى مثلما لا مفر من الابتلال إذا أردنا السباحة.

فلا معنى لمعاصرة الغرب إذا كانت مقتصرة على مفهوم الزمن. علينا أن نكون معاصرين معرفيا حتى لا نكون على هامش العصر.

ودورنا اليوم أن نهيئ لاندفاع شبابنا الباحث في حقل الفنون التشكيلية إلى استغلال كل ما توفر لديه من إمكانات تواصلية حديثة للولوج عبر أبواب مفتوحة لعالم اليوم وهو عالم متحول بحكم سرعة التطور التكنولوجي.

إن استعمالنا للأنترانات مازال بدائيا نسبيا وفرص التعلم لدى الجيل الجديد أوفر وأيسر لأن عقل الشاب غير مثقل بمكاسب السنين. فهو يتعامل مع الوسائط الرقمية دون عوائق ثقافية. لذلك، فهو سريع التفاعل معها، متابع لتطورها المذهل، فطن لتشعبها ومغرياتها مدرك لما تحمله من قيم معرفية وثقافية وأخلاقية. إن التمرس على هذه الوسائط والاعتماد على الذات الواعية والانتباه إلى حاضر الفن والتكنولوجيا قد يفجر ذلك النشاط الحيوي الباطن لدى المبدع الشاب. إن التقاليد الفنية بمفاهيم القرن الماضي لم تتجذر لدينا بما يجعلها موروثا فنيا يعسر تخطيه، وغياب «الأب» في الفنون التشكيلية التونسية قد يفتح المجال للشاب المتكون في معارف الفنون للتفاعل بلا حرج مع كل المستجدات دون أن يقع في خطيئة القطيعة أو الصدام مع الأجيال السابقة.

وإذا كان المبدع الشاب منخرطا فيما ذهب إليه الآخرون دون تقليد ولا محاكاة، وإذا ساهم بما سمحت له تصوراته المستندة إلى وعيه الحي وثقافته المنفتحة وأحاسيسه المنغرسة في جذوره الحضارية، فإنه سيوفر

لنفسه فرص التخاطب مع الآخر بمفاتيح العصر سواء كانت تقنية أو مفهوماتية.

ومهما كان وضع الفنون التشكيلية مرتـجًا فمستقبلها ضبابي بالضرورة لأن المتغيرات التكنولوجية المؤثرة في مساراته متسارعة وإيقاعها على مجمل أوجه الحياة يزداد عنفا.

وإن لم نختر التعبير بوسائل العصر فلا مهرب من استعمالها كأداة تبليغيّة لما ننتهجه من مسالك جمالية ولما ننجزه من أفعال تشكيلية، ولا مفر إذن من مزاوجة المادي والتقديري. تلك هي المعادلة التي يستوجب علينا الإقرار بتحقيقها إذا ابتغينا مزامنة المحدثين.

الهوامش والإحالات

(1)جورج باتاي، الايروسية : إقرار الحياة حتى الموت، ترجمة محمد علي اليوسفي، مجلة الكرمل عدد 26 سنة 1987 ص178- 179

- www.sigraph.org
- www.art-outsiders.com
- www.ciren.org/artifice
- www.aborescence.org
- http://thdream.canalblog.com/
- http://www.station-mir.com/kio/intertrans/intertrans.html
- http://www.studiomoya.com

الأستاذ أحمد عبد السّلام وتحقيق التّراث التونسي

جمعة شيخة

ودّع الجامعيون والمثقفون التونسيون يوم الأحد 12 ماي 2007 بمدينة المهدية الأستاذ الدّكتور أحمد عبد السلام الوداع الأخير، ووري جثمانه الطاهر بمسقط رأسه بحضور أفراد عائلته يتقدّمهم أخوه الأستاذ الدّكتور محمد عبد السّلام مع ثلّة من رجال الجامعة والفكر والثقافة.

لقد أسدل السّتار، ستار مسرح الحياة، عن جسم نحيف وعقل كبير وعمل عظيم وفكر مستنير، ومربّ فاضل : أسدل السّتار عن «المعلّم» الذي قال فيه أحمد شوقي (الكامل) :

قم للمعلّم وفّه التبْجيلا   كاد المعلّم أن يكون رسُولا

وقد استحقّ أحمد عبد السّلام هذا اللّقب عن جدارة منذ أكثر من نصف قرن :

إنّه الأب المعلّم لأبنائه وإخوته، وهو أيضا الأب المعلّم لأجيال من خرّيجي الجامعة التّونسيّة منذ بداية عهدنا بالاستقلال : نجدهم اليوم في كلّ مكان يقومون بدورهم في بناء تونس الحديثة في كلّ دواليب الدّولة ومؤسّساتها.

إنّه المناضل الغيور على وطنه يدافع عنه بمبادئ يغرسها في العقول وعزيمة يبثّها في القلوب وأخلاق يصقل بها الضّمائر والنّفوس.

نجم هوى من سماء الفكر لكنّ نوره لن يخفت، أضاء بعلمه وسيضيء بآثاره، كما لم يخفت نور من سبقه من أقطاب الجامعة التّونسية وافاهم الأجل فهم عند ربّهم يرزقون أمثال الفاضل ابن عاشور والشاذلي النّيفر، والشاذلي بويحيى ومحمود المسعدي وغيرهم ممّن سقوا بجهودهم مع ثلّة من زملائهم شجرة العلم الزكيّة فأصبح أصلها ثابتا في أرض تونس وفرعها باسقا في سمائها : ألم تتعدّد الجامعات وكانت واحدة، وتنوّعت الكلّيات وكانت قليلة وانتشرت المعاهد العليا وكانت شبه منعدمة...

إنّ إرادة السّياسي الواعي وعقل العالم المستنير خَلَقتا وستخلقان في ميدان العلم تطبيقا وفكرا نظرا وعملا ما سيمكّن تونس حنّبعل وأسد بن الفرات وسحنون وابن الجزّار وابن خلدون وخير الدين والحدّاد والشابي، من أن تتبوّأ مكانتها بين الأمم المتقدّمة في أقرب الآجال.

وأحمد عبد السّلام هو نموذج للعالم الباحث، قد أوضح في رحاب جامعتنا الفتيّة بدروسه في التربية طريقا قويما، وأرسى في البحث منهجا صحيحا.

إن الحديث عن أحمد عبد السّلام في هذين الميدانين حديث ذو شجون لا يمكن أن تكفيه وريقات معدودات لذا سأكتفي في الحديث عن دوره في مجال البحث وسأختار جانبا واحدا منه وهو البحث في مجال تحقيق التّراث والتّراث التّونسيّ فقط.

في رحاب الجامعة التونسية :

قد لا يعلم بعض من طلبتنا اليوم أنّ البحث في مجال العلوم الإنسانيّة - وتحقيق التراث جزء منه - بالجامعة التّونسيّة قد بدأ سنة 1970 ببعث شهادة الكفاءة في البحث العلمي. وكان عدد الأساتذة المشرفين على بحوث الطلبة لا يتجاوز عدد أصابع اليد. واهتم كل واحد منهم باختصاص معيّن من الاختصاصات الثلاثة : حضارة، أدب، لغة، وكان الاهتمام بهذه الجوانب يشمل التراث العربي جملة.

ورأى الأستاذ أحمد عبد السّلام بثاقب رأيه ونافذ بصيرته أنّنا في نهاية السّتينات من القرن الماضي وأوائل السبعينات بصدد بناء هوية تونس العلميّة وشخصياتها الثّقافيّة لذا قام بتوجيه بعض الطلبة ممّن أحرزوا على الإجازة في العربية والتّاريخ، إلى التراث التّونسي القابع في المكتبة الوطنية لنفض الغبار عنه وتحقيقه تحقيقا يستجيب إلى أحدث المناهج في نشر النصوص، ودراسته دراسة متأنّية تبرز فوائده وتستجلي خفاياه. ولم تكن استجابة هؤلاء الطلبة - وكنت أحدهم - لهذا التّوجّه تلقائيا. فقد هابنا الكتاب الأصفر المخطوط.

لكن الأستاذ أحمد عبد السّلام تمكّن، بدماثة أخلاقه ورحابة صدره وإيمانه العميق بهذا التّراث، الذي يمثّل شخصيّتنا وفيه نكهة زكيّة تعبق من ماضينا وفيه همسة خفيّة من أرواح علمائنا ومفكّرينا، تمكّن من استدراجنا إلى هذا الميدان الصّعب. وما إن دخلنا رحابه حتّى كان لعقولنا غذاء ولنفوسنا متعة.

ونرى من الواجب نحو أستاذنا الجليل المرحوم أحمد عبد السلام - نظرا إلى البعد الزّمني النّسبي عن هذه البحوث، وأغلبها إن لم نقل كلّها مازال قابعا مرقونا في مكتبتي كليّة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس وكليّة الآداب بمنّوبة وكذلك بالمكتبة الوطنيّة - تقديم هذه البحوث حتّى ندرك الجهد الذي بذله الأستاذ مع طلبته بجعلهم يسبحون في بحر من بحور البحث ليس من السّهولة السّباحة فيه دون معلّم ماهر ومدرّب كفء، وكان أحمد عبد السّلام هو هذا المدرّب والمعلّم ؛ لقد أرسى سُنّة حميدة في الجامعة التّونسية هو تحقيق المخطوطات، ونرجو لهذه السّنة أن تستمرّ وتدوم حتّى نقوم بواجب مقدّس نحو تراث تونس العريق والأصيل.

وهذه البحوث حسب التسلسل الزّمني لمناقشتها هي :

البحث الأوّل :

حقّق فيه جمعة شيخة مخطوطا عنوانه «مفاتيح النّصر في التّعريف بعلماء العصر» لمؤلفه العياضي الباجي. وناقشت البحثَ لجنةٌ يوم 30 ماي 1970 متركبة من الأستاذ محمّد اليعلاوي رئيسا والأستاذ أحمد عبد السّلام مشرفا والأستاذ الحبيب الشاوش عضوا.

محتوى البحث : عرّف المحقق في بداية بحثه، بالمؤلّف وهو محمد بن محمد بن محمد الشريف المشهور بالعياضي الباجي وقد عاش في خضمّ القرن 12/ 18. ثم قام بتحقيق الكتاب وعنوانه «مفاتيح النّصر في التعريف بعلماء العصر» ولقد وضعه العياضي الباجي سنة 1153/ 1740 وفيه 22 ترجمة لأدباء

وعلماء من تونس عاشوا كلّهم في القرن 12/ 18 زيادة على ترجمة لعلي باشا حاكم البلاد وأبنائه الثلاثة يونس ومحمد وسليمان.

فالكتاب الذي أهداه المؤلّف لعلي باشا هو حينئذ كتاب تراجم وهو من ناحية أخرى كتاب أدب لأنّ المؤلّف يذكر إعادة، قصائد شعريّة ومقتطفات نثريّة لكل من ترجم لهم. وموضوع هذا الشعر والنثر هو تقريض كتاب في النحو وضعه علي باشا سنة 1138-9/ 6-1725. عنوانه : شرح «التّسهيل لابن مالك».

والكتاب بهذه التراجم والمنتخبات يُعدّ أوّل كتاب في تاريخ الأدب التّونسي. وبه فتح الباب لغيره من المؤلفين.

واعتمد المحقق على مخطوطات في المكتبة الوطنية بتونس أرقامها على التوالي 4585/ 1602/ 6821/ 18645.

البحث الثاني :

قام به أحمد الطويلي في جوان 1970 وتحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السّلام بتحقيق رسالة حمده المناعي إلى البشير أحمد باي : وهي رسالة كتبها المؤلف المولود سنة 1273/ 1857 إلى الباي يمدحه فيها ويشكو من أعدائه وحسّاده. وغايته منها التقرّب إلى الباي وطلب خدمة بالقصر. ثمّ تعرّض إلى أعدائه بالهجاء والذمّ والشتم والردّ على وشاياتهم به وتبرئة نفسه ممّا يتّهمونه به.

وقد اعتمد المحقّق على خمس نسخ توجد بدار الكتب الوطنية تحت عدد 16511/ 1207/ 1759/ 18680/ 18304.

البحث الثالث :

قام به محمد التريكي بإشراف الأستاذ أحمد عبد السّلام في جوان 1971 وعنوانه «تحقيق ودراسة لديوان محمّد باي». عرّف المحقق في بداية بحثه بالشاعر *محمّد الرّشيد باي المولود في 1122/ 1710 والمتوفّى* سنة 1172/ 1759 وهو ثالث البايات الحسينيين. ثمّ وصف المخطوطات المعتمدة وهي موجودة كلّها بدار الكتب الوطنيّة بتونس تحت الأرقام الآتية : 2198/ 3837/ 16624.

وفي مرحلة ثانية تناول الباحث الدّيوان بالتحليل من حيث الشكل والمحتوى. ثمّ حقق النصّ مقارنا بين النسخ وشارحا بما يستحقّ الشرح. وختمه بفهارس متنوّعة.

البحث الرابع :

قام فيه سعد غراب بإشراف الأستاذ أحمد عبد السّلام بتحقيق القسم الأوّل من المجلّد الثالث من الرّحلة الحجازيّة لمحمّد السّنوسي، في أكتوبر 1971، في هذا البحث قسمان :

1 - القسم الأوّل : نجد فيه تعريفا بصاحب الرّحلة وهو محمّد السّنوسي المولود في سنة 1260/ 1850 والمتوفّى سنة 1318/ 1900، وفيه كذلك تعريف بالرّحلة المحفوظة تحت رقم 16634 بالمكتبة الوطنيّة بتونس وتحتوي على ثلاثة مجلّدات :

- المجلّد الأوّل : فيه تمهيد في 4 صفحات وأنموذج تحدّث فيه عن مزيّة السّفر من ص 4 إلى ص 25. وفيه كذلك الجزء الأوّل من الرّحلة وهو الذي خصّصه لما رآه في إيطاليا ويمتدّ من ص 25 إلى ص 181.

المجلّد الثاني : ذكر فيه ما رآه بالأستانة وآسيا الصغرى من ص 183 إلى ص 272.

- المجلّد الثالث وسمّاه خاتمة : ترجم فيه للعلماء والشخصيات الذين اتّصل بهم وخاصّة محمد ظافر الذي نجد ترجمته في بداية هذا المجلّد.

2 - القسم الثاني : التحقيق : ويستغرق النصّ

المحقّق اثنتين وخمسين صفحة من أوّل المجلّد الثالث الذي سمّاه خاتمة ويحتوى هذا النصّ على :

- تمهيد في صفحة واحدة أكّد فيه على ضرورة «اصطياد» العلماء أثناء السّفر.

- ترجمة محمد ظافر وهو شيخ طريقة صوفيّة كان السّلطان عبد الحميد أحد أتباعها. وأثناء هذه الترجمة يستطرد الكاتب للحديث عن الطرق الصّوفيّة.

البحث الخامس :

قام به محمد عجينة وعنوانه «تحقيق جزء من كتاب «المشرّع الملكي في سلطنة علي تركي لمحمد بن محمد الصغيّر بن يوسف الباجي. تحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السلام ونوقش البحث في أكتوبر 1972.

بدأ المحقق بضبط حياة المؤلف الذي كان حيّا سنة 1185/ 2-1771. ثمّ تحدّث عن مصادره وعن كتابه «المشرع الملكي» : وهو كتاب يحتوي على أربعة أبواب خصصت لتأريخ الفترة الأولى من العهد الحسيني زمن البايات الأربعة حسين بن علي وعلي باشا ومحمد باي بن حسين وعلي باي بن حسين. وتناول التّحقيق الجزء الخاص بعلي باشا وهو يمتد من رجوعه من الجزائر بجيش لمقاتلة عمّه حسين باي إلى نهاية عهد علي باشا. ويشمل هذا الجزء المحقّق قسما من الباب الأوّل والباب الثاني. كما نجد تحقيقا لملحقين في نهاية هذا البحث : خُصّص الأوّل لحصار القيروان وخُصّص الثاني لتفصيل الأسعار سنة 1139/ 1726. وقد اعتمد الباحث في تحقيقه على النسخ المخطوطة بدار الكتب الوطنية تحت عدد 5265/ 5249/ 12622/ 10868. بتونس.

البحث السادس :

قام به عبد الرّحمان الكبلوطي وعنوانه «محمد الفائز القيرواني حياته وأغراض شعره وأسلوبه وترتيب ديوانه وتحقيقه.» تحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السّلام ونوقش في جوان 1973 يشتمل هذا البحث على 4 أقسام :

- القسم الأول : ضبط فيه مراحل حياة الشاعر (ولد بالقيروان 1320/ 1902 وتوفي بالمنستير 1373/ 1953). وذكر نشاطه الأدبي والاجتماعي والسّياسي.

- القسم الثاني : درس فيه أغراض شعر محمد الفائز القيرواني.

- القسم الثالث : جمع فيه ديوان الشاعر من مصادر مختلفة ثمّ رتّب المادّة وحقّقها على النحو التالي : قسم شعره الوطني، وقسم شعره الوجداني، وقسم للمراثي وقسم لشعر المناسبات.

البحث السابع :

قام به سعيد بن عثمان وحقق فيه الجزء الأوّل من كتاب «العز والمنافع للمجاهدين في سبيل الله بالمدافع لابن زكرياء الأندلسي» بإشراف الأستاذ أحمد عبد السّلام، ونُوقش البحث في جوان 1974.

اعتمد الباحث في عمله على ثلاث مخطوطات بدار الكتب الوطنية بتونس تحمل الأرقام التالية 3433/ 1407/ 18120.

وقد بدأ المحقّق في مرحلة أولى بتقديم النّسخ والتعريف بمؤلّف الكتاب والمترجم، ذلك أنّ صاحب الكتاب وهو ابراهيم ابن أحمد بن غانم بن محمد بن زكرياء الأندلسي المعروف بالرّبّاش أو المرباش المولود حوالي 912/ 1583، جاء إلى تونس وتولّى منصب آغا حلق الوادي في عهد مراد باي المتولي الأمر بعد يوسف داي، وكان قد شارك في عدّة حروب مع الإسبان وضدّهم وكتب كتابا بالإسبانية سنة 1040/ 1631 عرّبه ترجمان سلاطين مراكش أحمد بن قاسم بن أحمد بن الفقيه القاسم بن الشيخ الحجري الأندلسي وانتهى من تعريبه سنة 1048/ 1639.

وفي مرحلة ثانية قام الباحث بتحقيق مقدّمة الكتاب و19 باشا من جملة 50 بايا هي كلّ ما يحتويه هذا الكتاب :

– الباب الأوّل أورد فيه المؤلف وصايا لأصحاب المدافع.

–الباب الثاني إلى الباب 11 : وصف أنواع المدافع وبيّن خصائصها باستثناء مدافع الحجارة.

– الباب 12 وصف فيه مغارف التّعمير.

– الباب 13 : بيّن فيه كيفيّة الرّمي بالمدافع.

– الباب 14/ 15/ 16 : تحدّث فيها عن أسرّة المدافع وعجلاتها.

– الباب 17/ 18/ 19 : خصّصها للحديث عن مدافع الحجارة.

البحث الثامن :

قام به محمّد شقرون وعنوانه «الأحداث التاريخية في تونس (فيما بين 1824/ 1855)» من خلال مجمع الدّواوين التونسيّة للسنوسي : تحقيق ودراسة تحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السّلام ونوقش في 20/ 6/ 1977.

في هذه الدّراسة قسمان :

– القسم الأول جمع فيه الباحث القصائد ذات الإشارات التاريخيّة وحقّقها بالاعتماد على مجمع الدواوين التونسيّة» وتوجد منه ثلاث نسخ بالمكتبة الوطنية بتونس تحت عدد 1662/ 16633/ 16628. كما اعتمد في كتاب «العقد المنقذ» لمحمد ابن سلامة (مخطوط دار الكتب الوطنية بتونس عدد 18618) وكتاب «أشهر ملوك الشعر والنثر» للباجي المسعودي (مخطوط بدار الكتب الوطنيّة بتونس رقم 2515).

– القسم الثاني : حاول فيه الباحث استخراج ما تضمّنته تلك القصائد من إشارات تاريخية جدّت في تلك الفترة كالولاية وورود الخِلع السلطانية والمباني... إلخ.»

وأهمّ شعراء هذه الفترة هم محمد بن سلامة ومحمد السّنوسي ومحمد الخفّار ومحمد الأصرم، ومحمود قبادو.

البحث التاسع :

قام به توفيق الزّيراوي وعنوانه «تحقيق جزء من كتاب «المشرّع الملكي في سلطنة علي التركي» لمحمد الصّغير بن يوسف الباجي، تحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السّلام ونُوقش في 20 جوان 1277.

هذا العمل هو تتمّة لبحث السيد محمد عجينة (انظر المبحث رقم 5) الذي حقّق فيه القسم الأوّل من دولة علي باشا.

وفي هذا البحث قسمان :

– القسم الأوّل عرّف فيه الباحث بالمؤلف وهو محمد بن محمد بن محمّد الصّغير بن يوسف الباجي الذي عاش تقريبا بين سنتي 1112/ 1700 – 1185/ 1772. وقد أهملت ذكره كتب التّراجم لأنّه لم يكن صاحب خطّة رسميّة أو عالما مشهورا.

– القسم لثاني : حقّق فيه الباحث القسم الثاني من دولة علي باشا. ويمتد هذا الجزء من الفصل المعنون بـ «ذكر مجيئ الجزيريّة والبايات ونزولهم على قلعة الكاف، إلى الفصل المعنون : «فشل ثورة العسكر ومبايعة أهل الحلّ والعقد لمحمد باي».

وقد اعتمد الباحث في تحقيقه علي نسختين بالمكتبة الوطنية بتونس عدد 5265 وعدد 5259.

البحث العاشر :

قام به علي العريبي وعنوانه : «تحقيق المقامة الفخريّة في فضل الدّولة الحسينيّة، والعزّ الدّائم والسّعد القائم : وهما مقامتان لمحمّد الدّالي التّونسي،

تحت إشراف الأستاذ أحمد عبد السّلام، ونوقش البحث في 13/ 6/ 1978.

بدأ الباحث في مرحلة أولى من بحثه بوضع الإطار التّاريخي للإيالة التونسيّة من سنة 1272/ 1855 إلى سنة 1278/ 1861 وهي الفترة التي كتب فيها محمد الدّالي التونسي مقامتيه. ثمّ ترجم للمؤلف الذي كان حيّا في سنة 1277/ 1-1860. وقدّم لنا المخطوطة التي اعتمدها في التحقيق وهي نسخة من مكتبة المخطوطة التي اعتمدها في التحقيق وهي نسخة من مكتبة حسن حسني عبد الوهاب بالمكتبة الوطنية بتونس رقم 18903 وذكر الباحث أنّ المقامتين تندرجان في نطاق كتابة التّاريخ الرّسمي للدولة الحسينية الذي لا يخلو من مدح وتنويه بأسلوب أدبيّ مسجّع.

وفي مرحلة ثانية حلّل الباحث المقامة الأولى التي تحتوي على ثلاثة أقسام :

- القسم الأوّل وفيه مقدّمة تعرّض فيها المؤلّف إلى الظروف النّفسيّة التي كتب فيها مقامتيه.

- القسم الثاني : فيه أخبار المشير محمد باي.

- القسم الثالث : وفيه ثورة غومة المحمودي بناحية الأعراض ببلد الحامّة.

أما المقامة الثانية فقد خصّصها المؤلّف للحديث عن تجديد بيعة الصادق باي على مقتضي قانون عهد الأمان وابتداء العمل بالمجالس التي انبثقت عن هذا القانون.

وفي مرحلة تالية نظر الباحث إلي المقامتين من حيث القيمة الأدبية واللغويّة ومن حيث القيمة التاريخية ثم قام بتحقيقهما (يتبع).



التلوّث السّمعي في تونس وإمكانيّات التّخفيف من آثاره

فتحي زغندة

يحتل التلوّث بمختلف مظاهره مكانة بارزة ضمن القضايا التي تشغل بال السّاسة ومكوّنات المجتمع المدني، فقد أحدثت في تونس وزارة البيئة والتنمية المستديمة وديوان يعنى بالمسائل المتّصلة بالبيئة، و«الشبكة المتوسطية للتنمية المستديمة»، وما إحداث حزب الخضر للتقدّم إلاّ دليل على الوعي الجماعي بضرورة تضافر جهود القوى الحيّة وأصحاب الرأي وهياكل القرار في سبيل إيجاد بيئة سليمة يطيب فيها العيش.

وتبذل الدولة جهودا كبيرة لبلوغ هذه الأهداف من خلال ما ترصده من اعتمادات ضخمة وما تسنّه من قوانين وما تتّخذه من إجراءات بإذن سام وحرص من سيادة رئيس الجمهورية، باني نهضة تونس الحديثة، إلاّ أن تلك الجهود ما زالت تصطدم بعقبات عديدة ومتنوّعة في مجال الحدّ من التلوّث بمختلف مظاهره.

وسنقتصر في هذا المقال على التلوّث السمعي فنسعى إلى تحديد مفهومه ونستعرض مختلف مظاهره ومصادره وتأثيراته المباشرة والجانبيّة في حياة الناس من النواحي الإجتماعيّة والثقافيّة بالخصوص، وكيفيّة الحدّ من تلك التأثيرات في الفضاءات التي نعيش فيها وإمكانيّة تغيير سلوكنا الفردي والجماعي حماية لقيمنا وثوابتنا الأصيلة، ونخلص في الأخير إلى بعض المقترحات في الغرض.

تحديد مفهوم التلوّث :

جاء في القاموس المحيط فصل اللاّم : التلويث : التلطيخ والخلط والمرس، وفسّر المنجد في اللغة والأعلام هذه العبارة بأنها مشتقّة من لوّث (المصدر تلوّث) الشيء مرسه ولوّث التبن بالقتّ - خلطه به- ولوّث ثيابه بالطين لطخها به، بما يعني إذن إدخال عناصر أو مواد أجنبية على شيء ففسد أو تغيّرت عناصره ومكوّناته.

وفي الفرنسية والأنقليزية من اللغات الأعجمية اقترنت معاني التلـــوّث بالدنس أو التدنيس «Profanation» وهو أبعد من مجرّد تغيير الشيء من حاله الأصلي إلى حال جديدة، إذ تكاد تكتسي المسألة طابعا دينيّا.

وإذا ما طبّقنا هذه المفاهيم على البيئة التي نعيش فيها كان ذلك معناه أن التلوّث يتمثّل في عناصر دخيلة تصيب تلك البيئة فتلطّخها وتشوّهها وتفسدها بأن تنزع منها الصفات التي منحتها إيّاها الطبيعة لتكون خير ظرف مكاني يعيش فيه البشر.

والتلوّث السمعي ينتج عن عناصر دخيلة تنقضّ على حواسّ الإنسان الأساسيّة وخاصّة منها حاسّة السمع التي تصبح عرضة لهجمات مختلفة من أهمّ مصادرها:

– الصخب والضجيج اللذان يصدران عن أصوات طبيعيّة كقعقعة الرعد (وهو ظرفي لا يدوم) وعن القيام بأنشطة مختلفة تصاحب بأصوات تتجاوز غلظتها أو حدّتها وقوّتها ما تتحمّل الأذن البشريّة وجسم الإنسان، وغالبا ما يتمّ تضخيم الأصوات الصادرة عن هذه الأنشطة بواسطة آلات مختلفة بدائية كقرع الأجسام الرّنانة والمصوّتة لغرض ما، أو بآلات متطوّرة تقنيّا (تجهيزات ومعدّات كهربائية وإلكترونية وغيرها).

وفي هذا الإطار تدخل الأصوات الصادرة عن آلات الموسيقى ومضخّماتها وهي من ابتكارات الإنسان منذ القدم، حيث نجد آلات ذات أصوات قويّة لا تحتاج إلى مضخمات، كالأبواق وبعض آلات النفخ الأخرى والطبول وما إليها من آلات الإيقاع، ومهما قويت أصوات هذه الآلات فإنها لا تبلغ حدّا مزعجا إلا إذا تناولها الناس بصفة جماعيّة - لكنّ الأمر استفحل مع التطوّر التكنولوجي الهائل الذي عرفته البشرية منذ انطلاق عصر النهضة الصناعية في أوروبا.

وكلّنا يعلم ما آل إليه الأمر في أيامنا الحاضرة من حدوث صخب لا يحتمل نتيجة استعمال مفرط وغير مدروس وعشوائي لمضخّمات الصوت في الأماكن العموميّة المعدّة للترفيه كالملاهي والمراقص وقاعات العروض التي تقدّم فيها أنواع معيّنة من الموسيقى الصاخبة، وفي الفضاءات الخاصة، حيث أضحت قوّة الأصوات التي تحدثها آلات الموسيقى ومضخّماتها غير متناسبة مع مساحة تلك الفضاءات، وهي ظاهرة، وإن كانت تشترك فيها عديد الشعوب، فإنّها بلغت درجات تثير القلق في مجتمعنا، حيث اقترنت الحفلات الموسيقية وسائر الاحتفالات الشعبية بالصخب والضوضاء المزعجين للنفوس وللحواس.

ومن مصادر التلوث السمعي كذلك:

– الضجيج المتأتّي من العربات ومن سائر وسائل النقل التي تملأ شوارعنا وطرقاتنا وفي المناطق القريبة من المطارات، فقد أصبحت التجمّعات السكنية الكبرى تعجّ بالشاحنات والحافلات والسيّارات والعجلات بمختلف أصنافها التي تسهم في التلوّث السمعي الناتج عن أصوات المحرّكات وعن المنبّهات الصوتيّة التي تستعمل أحيانا بدون موجب، ويتعاظم الأمر خاصّة في صورة حدوث عطب في كاتم الصوت في بعض العربات، وفي أصناف من الدرّاجات الناريّة التي يعمد أصحابها، وجلّهم عادة من الشباب، إلى تعطيل كاتم الصوت فيها قصد لفت انتباه المارّة أو تعمّد إزعاجهم.

– أصوات أصناف من الآلات الكهربائية أو الميكانيكية المستعملة في معامل التصنيع، إذا تجاوزت حدّا معيّنا ولم تكن مجهّزة بكاتم الصوت، وتنتشر بعض هذه المعامل في الأوساط الحضريّة وداخل التجمّعات السكنيّة.

– آلات البثّ وقراءة حوامل الموسيقى بأنواعها، وهي عديدة وتعدّ ثمرة التطوّر التكنولوجي الذي طال الوسائل السمعية البصرية، وكثيرا ما يسيء مستعملوها ضبط قوّة الصوت وحدّته، عن قصد أو بدونه، بحيث يعمد بعضهم إلى جعل الأصوات التي تصدر عنها قويّة أكثر من الحاجة، كما يحدث في المساكن الجماعيّة وفي السيارات التي يقودها أو يمتطيها الشباب، والتي تكون مجهّزة بمثل تلك الآلات، وهي مظاهر تكثر خلال فصول ومواسم محدّدة (كالصيف والأعياد).

– الضجيج الصادر عن صراخ وهتافات بأصوات عالية وتصفير أو تصفيق حاد يطلقها عدد غفير من الناس في احتفال رياضي أو فنّي يقام في فضاءات مفتوحة أو مغلقة.

– أصوات أصناف من الألعاب الناريّة التي يكثر انتشارها بين الأطفال والشباب في مواسم وأعياد، فتتسبّب في إزعاج المارّة.

إنّ مظاهر التلوث السمعي التي ذكرنا ناجمة عن صدور أصوات تفوق ذبذباتها ما تتحمّله الأذن

البشرية، فقد حدّد العلماء ذلك بحساب الدسيبال، فمعدّل ما تتحمّله الأذن هو ستّون دسيبال، وإذا تجاوز هذا العدد الضعف، أصيبت الأذن البشرية بالأذى وتسّببت الأصوات في ألم شديد وقد جعلت آلة مخصوصة لقياس الأصوات من حيث قوّة ما تصدره من دسيبالات، تسمّى بالفرنسية Sonomètre.

وإضافة إلى الأذى «المادّي» الذي يصيب أعضاء جسم الإنسان وحواسّه نتيجة الأصوات «الملوّثة»، يمكن تعداد مظاهر «معنويـة» للتلوّث السمعي، وهو الناجم عن تلقّي أصوات تتنافى مع مقاييس الذوق السليم المتّفق عليها، فالنشاز في الموسيقى، مثلا، يزعج المتلقّي للمصنّفات الفنّية، باعتباره خروجا عن نظام صوتي معيّن، حيث أنّ الدرجات الموسيقيّة تكوّن فيما بينها أنظمة أقرّتها التقاليد اعتمادا على قواعد فيزيائيّة وذوقيّة محدّدة، على أنّ مفهوم النشاز تغيّر في بعض المدارس المعتمدة في التأليف الموسيقي المعاصر والحديث خاصّة في البلدان المتقدّمة صناعيّا، حيث أصبح المؤلّفون يعتمدون المسافات الصوتيّة المتنافرة في إطار رؤية فنيّة خاصّة، وهو أمر لا مجال للتوسّع فيه في مثل هذا المقال. ولئن كان اعتماد النشاز في مدارس التأليف الموسيقي الحديث جائزا باعتباره يستند إلى رؤية جماليّة مدروسة، فإنّه ليس كذلك في ما ينتشر من «أعمال» موسيقيّة في ربوعنا، فالنشاز الصادر عن الآلات الموسيقيّة وعن أصوات بعض المغنّين يرجع إلى جهل بقواعد العزف والغناء، وازداد الأمر استفحالا بعدما اختلطت مفاهيم الجمال وقوانينه وضاعت لدى البعض حدود الذوق السليم بالمقاييس التقليديّة المتّفق عليها، فكادت الفوارق بين الجميل والقبيح في الأعمال الفنيّة تمّحي. ويزيد الأمر خطورة بملاحظة أنّ الموسيقى التي تفتقر إلى أبسط المقوّمات الفنيّة والتقنيّة أصبحت تكتسح أغلب الأماكن العموميّة فتداهم الناس بالرغم عنهم وتلاحقهم حيثما وجدوا. ولا يخفى ما لضياع القيم الفنيّة والجماليّة في المجتمعات البشريّة من انعكاسات سلبيّة على التوازن النفسي للأفراد والمجموعات، فالفنون تلعب دورا أساسيّا في توطيد أواصر التآخي والتآلف بين بني البشر، فهي لغة الوجدان الجماعي، وإذا تشتّت مرجعيّاتها أصبح الناس أكثر عرضة للتوتّر النفسي. وللتدليل على أهميّة دور الفنون نذكّر بإبداعات كبار الشعراء والملحّنين والمطربين الذين تربّعوا على عرش الموسيقى في مختلف العصور الذهبيّة التي مرّت بها تلك الفنون، حيث التفّ حولهم الناس بمختلف شرائحهم وانتماءاتهم المذهبيّة والسياسيّة والاجتماعيّة.

ولعبت وسائل الإعلام المرئيّة والمسموعة دورا في انتشار الموسيقى والأغاني وغيرها من الأعمال التي تصنّف ضمن التعبيرات الفنيّة، بكلّ ألوانها واتجاهاتها، بغثّها وسمينها، التي باتت تصل إلى الناس غير مكترثة بالحواجز التي انعدمت في عصر العولمة والفضائيّات وسائر وسائل الإتصال الحديثة، حاملة في طيّاتها ما أراد أصحابها نشره من إنتاج فيه مقوّمات الإبداع أو هو خال منها.

إنّ ما أشرنا إليه تتفاقم خطورته إذا انطوى على ما يمسّ بالمقوّمات الأساسيّة للمجتمع كالمقدّسات أو الأخلاق أو القيم، أو على ما يدعو إلى التطرّف والعنف والتصرّفات التي لا صلة لها بتقاليدنا العربيّة الإسلامية المبنيّة على التسامح والوسطيّة والاعتدال، وأصبحت بعض قنوات البث والإعلام المسموع والمرئي تروّج لأفكار منافية لهذه المبادئ وتستهدف الشرائح التي لم يكتمل نضجها الفكري والنفسي وهي الأكثر عرضة لأن تستغلّ في تغذية الصراعات السياسيّة أو الايديولوجية، فتلوّث النفوس الضعيفة التي تجد فيها الأرضية الخصبة لذلك. إنّ الخطب التي تحمل مثل هذه الأفكار المحمومة تشكّل مظهرا من مظاهر التلوث الفكري.

ومن مظاهر التلوّث السمعي التي يمكن الإشارة إليها لتوسّع انتشارها في مجتمعنا، ما يصدر عن فئة ضالّة من الشباب والكهول أو حتّى من الأطفال والشيوخ، الذين يتلفّظون بعبارات نابية منافية للأخلاق في الأماكن العمومية وفي الطريق العام، غير آبهين بما يحدثه ذلك من إحراج للمارة، ضاربين عرض الحائط بتقاليدنا التي

تقتضي احترام الآخر وخاصّة إذا كان برفقة ابن أو ابنة أو أحد أفراد عائلته.

لقد أصبح التلوّث بمختلف مظاهره الماديّة والمعنويّة من العناصر التي تزيد من حدّة الضغوط النفسيّة التي يعاني منها الإنسان في عصرنا الحاضر، لذا وجب على المجتمع بكلّ مكوّناته التصدّي لمصادره والتفطّن إلى مخاطره ومضاعفاته الجسديّة والثقافيّة والإجتماعيّة والأخلاقيّة والإقتصاديّة والسياسية، وذلك بتضافر جهود كلّ القوى الحيّة في المجتمع من مؤسّسات حكوميّة وجمعيّات وأولياء ومربّين ووسائل البث الجماهيري بما يثبّت القيم والمبادئ الدينيّة والثقافيّة المستمدّة من عراقة الحضارة والتقاليد التونسيّة الأصيلة حتّى تقوّم السلوك الفردي والجماعي غير المسؤول، وتكون سدّا منيعا يتصدّى لمختلف التيارات الفكريّة أو الثقافيّة الهدّامة أو المبتذلة التي لا تحقّق السموّ بالذوق وترقى بالإنسان إلى مراتب رفيعة تساهم في مزيد دفع الحضارة الإنسانيّة التي بلغت درجة عالية من التقدّم التكنولوجي والمادي الذي لا يستقيم ولا يستثمر على الوجه الأكمل بدون توفّر بيئة سليمة بكلّ المعايير.



مع الدّكتور محمّد رشّاد الحمزاوي

الحبيب جغام

أصدر الدكتور محمّد رشاد الحمزاوي مؤلفات عديدة :

روايتان ومجموعة قصصيّة وثلاث مسرحيات.

- «بودودة مات»
- طرننو
- الشياطين في القرية
- الصارخون في الصحراء
- زمن التُرهات

... في رحلته الأدبية والجامعية أصدر أكثر من خمسة وعشرين مؤلفا بتونس وبالخارج.

تحصّل على شهادة الدكتورا من جامعة السربون سنة 1972، ودرّس بجامعات هولندا وفرنسا والإمارات العربية وعُمان وتونس وتحمّل مسؤوليات إدارية عديدة.

تقلّد عضويّة عديد المجامع اللغوية واللجان الاستشارية العلمية والمنظمات التونسية والعربية والدولية ذات الصبغة الثقافية الحضارية.

أشرف على أقسام ثقافية بالصحف والمجلات.

قدّم برامج ثقافية تلفزيونية

بعث مشروع المعجم العربي التاريخي بمساعدة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي وكذلك مشروع توحيد المصطلحات العلمية الفنية العربية.

من مؤسسي جمعية المعجميّة العربية بتونس سنة 1983 ومجلتها «مجلّة المعجميّة».

- أهلا أستاذ رشاد الحمزاوي، وبداية أقول بأنك واحد من المبدعين الذين قاموا بأدوار مهمة في الأدب والثقافة والإعلام... أنت من مواليد تالة من ولاية القصرين ؟

ـ أنت تعود بي الآن إلى سنوات المراهقة وكما يقال: إن الذاكرة هي ما يبقى بعد أن ننسى كل شيء... فقد نسيت الكثير وبلغت من العمر تقدما لكني اعتقد أنّ تالة هي في ذاكرتي ولقد سجلت تلك الذاكرة في رواية «بودودة مات» وهذه الرواية نالت جائزة علي البلهوان وهي الثانية من نوعها بعد البشير خريّف ثمّ إن «طرننو» التي ذكرتها هي طرننو تعيش وتربّي الرّيش وتاكل الكسكسي والبوتشيش وكثير من الناس لا يعرفون البوتشيش.

- وما معنى البوتشيش ؟

- البوتشيش هو الكسكسي المأخوذ من الشعير والشعير تأكله الدواب، وفي سنوات المجاعة يأكله الناس في هذه المناطق التي مرّت بها مجاعات في تاريخ تونس... ثم «سفر وهذر» هارب من خطاب الصدق، إلا أنا، فإذا نظرت إلى هذه الذكرى المتعلّقة بتالة، فقد سعيت أن أسجّل فترة من الفترات الحاسمة في قريتي وطرحت من خلالها قضيـة أساسية هي جدلية الريف والقرية وأعتقد أنّي كنت من الأولين الذين دخلوا هذا الميدان في الرواية التونسية.

في تالة أتذكر دائما معْلمًا مازال موجودا وهو جامع سيدي عبد القادر وهو الذي تعلمنا فيه القرآن وهو إلى الآن في مكانه ولم يتبدّل كثيرا... في تالة أتذكر عينها الكبرى ويبدو أنها كانتْ من أيام الرومان وأنّ الأوروبيين وخاصة أن الاستعمار قد جاء فحسّنها وهي الآن مياهها تجري إلى يوم الدّين هذا.. كذلك أتذكر عيونها التي تحيط بها من كل مكان العيون كثيرة والمنطقة جبليّـة أتذكر كما أتذكّر الثلوج... من تالة أتذكر الجراد الذي كان يهجم على القرية ولم يأت منذ سنوات والحمد لله.... من تالة أتذكّر صلاة الاستسقاء... الناس يتضرعون... أتذكر الناس الذين كانوا يأكلون الجراد ويطبخونه وقت الحاجة... في تالة أتذكر «هندي تالة يا وكّالة» (هه.. هه) وهو من أحسن الثمار في المنطقة... في تالة أتذكر أهلها الطيبين الذي قاموا بجهاد كبير سواء في الجهاد الذاتي أو الجهاد الوطني.. تالة المنطقة التي تقول لا وقد قالتها مع علي بن غذاهم وما أدراك من هو علي بن غذاهم... إلى آخره... أتذكر أن تالة كانت مدينة رومانية حارسة وإليها إلتجأ يوغرطة عندما حاصره الرومان، وتالة تعني العين الجارية، وتوجد كذلك في المغرب وفي الجزائر...

- أستاذ رشاد كيف بدأت تحب الأدب... هل بدأ هذا الحب من هناك أم جاء بعدها ؟

- كنا في العائلة 10 إخوة... كنا 5 من الزيتونة و5 من المدارس ولاسيما من الصادقية، وكانت المعركة ضروسا بيننا، ولكنها كانت شيقة وكان لإخوتي من الزيتونة خزائن من الكتب دخلت بينها كالفأر وتعلمت منها الكثير وكذلك من الصادقية التي علمتنا الأدب المقارن خاصة الأدب العربي والأدب الفرنسي، وفيها تعلمنا عن أساتذة جهابذة مثل محمود المسعدي وعبد الوهاب باكير وأحمد الغربي والطاهر قيقة وأساتذة فرنسيين... فولتير وراسين وموليار... هذا المحيط الذي حبّب إليّ هذا الأدب... في الحقيقة أنا ابتدأت بالشعر ولم أبدأ بالنثر وأتذكر أوّل قصيدة كتبتها هي: «تذكريني» وكانت قصيدة حميمة غزلية نوعا ما ولم أجرؤ على قراءاتها على إخواتي الزيتونيين حتى يقيّموا لي البحر والوزن إلاّ أخي أحمد - رحمه الله - الذي كان أكثرهم تفتحا وميلا إلى الأدب والشعر فابتسم قليلا لأنه وجد فيها نوعا من الضعف لكنه شجّعني على المضيّ في ذلك ولكنني لم أواصل المسيرة واهتممت أكثر بالرواية والقصّـة.

- حياتك زاخرة بالعطاء والإبداع وبأنشطة متنوّعة في مؤسسات ثقافية وعلمية ولغويّة... قمت بالتدريس في الجامعة التونسية وفي جامعة الإمارات وفي باريس وهولندا... وفي هولندا تحصّلت على الدّكتورا ؟

السكن كان في هولندا ولكن التسجيل كان في باريس فكنت أتردد على العاصمة الفرنسية وفيها تحصلت على الإجازة ثم بعد ذلك على الدكتورا. . . لكن في هولندا تعلمت ثلاث لغات : العبرية والأرمية والسريانية باعتبار أن العربية هي لغة سامية ولا يمكن أن تفهم أو تُدرك إلاّ بالمقارنة فحرصت على أن أتعلّم هذه اللغات وقد أفادتني كثيرا.

- يقول الأديب طه حسين : كنت ولا أزال شديد الإيمان بأن الأدب الحي لا يستطيع العزلة إنّما هو مضطرّ إلى أن يتصل بالآداب الحيّة الأخرى وسبيله إلى ذلك الترجمة والتعريف بالأدباء من الأجانب بمعنى أن معرفة لغات الآخرين تفسح المجال للمعرفة... أليس كذلك ؟

– نحن في تونس كانت لنا حظوظ كبيرة خاصة في المدرسة الصادقية ولا ننسى أنها كانت رمزا خاصا في العالم العربي كلّه إذا اعتبرنا أنها سعت إلى أن توفق بين حضارتين : الحضارة العربيّة الإسلامية والحضارة الغربية فكنا أكثر الطلاب إرهاقا وكان علينا أن نؤدي برنامجين : برنامج في العربية وبرنامج في الفرنسية فكان الطالب الفرنسي الذي يدرس في معهد فرنسي بحت لا يؤدي إلاّ سبعة عشر ساعة بينما نحن كنا نقوم بمضاعف ذلك في العربية والفرنسية ثم نحن من يُعرف بأصحاب اللغتين المتكاملتين فكنا نجيد الفرنسية بقدر ما نجيد العربية وكنا نتنقل من مستوى إلى مستوى كأنّ اللغة هي اللّغة الأولى، وهذا مازال وهؤلاء الناس ينقرضون شيئا فشيئا. . . هذه الحالة الخاصة وهي الصادقية والصادقيون وهذا التعليم وهذه المكانة وهذه التربية كانت تمازج بين الحضارتين والثقافتين وهنا نحن نسبح في عالم خاص. . . عالم فيه الفكر وكنا نقارن الجاحظ براسين في التهكّم والسخرية مثلا بقدر ما نجد هذا عند هذا وإذّاك نجد تلاقيا بين الحضارتين فنشعر أنّه ليس لنا مركّب نقص. . . هذه المقارنة تعطينا دائما فكرة أننا ليس لنا مركب نقص أمام أي حضارة.

- أستاذ رشاد أنت مارست أنشطة فكرية وثقافية وقمت بتقديم وتنشيط برامج ثقافية في التلفزة الوطنية وأنا أذكر لك الآن برنامج «أدبنا في عصرة وأثر وصاحبه» وهي برامج نشطت الحركة الثقافية والأدبية خلال السبعينات ؟

– وهو كذالك وأعتقد أن البرنامجين كانا أول وثيقة وطنية في الاهتمام بالأدب التونسي دون غيره والتركيز عليه وخاصة التأكيد على طرافته وجديته وجدّته. وقد استمعت منذ أيام قليلة إلى الأستاذ محمد صالح بن عمر يقول إن الأدب التونسي لم يُهتم به إلا ابتداء من الثمانينات قام به هو وجماعة معه وأعتقد أنه يجب أن نذكر أن الأدب أولا أخرجناه من الجامعة وأدخلناه إلى التلفزة ونشرناه بين الناس وأنا من الذين ابتدأوا بالتعليم وكان غير مرموق المرحوم صالح القرمادي وتوفيق بكار ورشاد الحمزاوي وكنا قد درسنا كثيرا من هذا الأدب وخاصة علي الدوعاجي.

- ما هو دور الأديب في مجتمعه خصوصا أن مجتمعنا يشهد تطورا متسارعا نتيجة متغيرات دولية... فما هو دورك أنت كأديب ؟

– والله في هذه القضية آراء كثيرة ومختلفة. . . من الناس من يرى أن للأدب رسالة مهمة جدّا وهو أن ينير الطريق وأنه النبراس والنور وفي هذا نوع من الصواب ومن المغالاة كذلك إن صحّ هذا التعبير – لكن في نفس الوقت هذا الدور تنوّع بتنوّع المدارس الأدبية، فمن المدارس ما يرى أن الأديب هو مجرّد واصف لزمن لمجتمع حتى يمكن له أن يبرز ظواهر هذا المجتمع.

- يعني هو مجرّد ناقل للصّور ؟

– ناقل للصور الرمزية. . . للصور الأساسية. . . للصور الضاربة. . . ليست أي صورة لكن يجب أن تختار ما يعبّر عن ظاهرة اجتماعية أو مجتمعيّة وهذا فيه نظر وكأنه موقف المؤرخ الذي يريد أن يذكر الأحداث والأشياء ويربط بينها ويفسّرها ويخرج من القضية. وفيه من يري أن الأديب هو موقف إنساني له رسالة تتطوّر ويبرز سلبيات هذا المجتمع لاصلاحه كأنّ الأديب يجب أن يقوم بدور المصلح مثله مثل الرجل السياسي أو الديني أو الفلسفي ومنهم من يرى أنه إنسان له دور الشهادة على قضايا فاجعة ومأساوية في مجتمعات معينة لها صلة بحقوق الإنسان، وما يمكن أن يؤديه المجتمع للبحث عن الصور المثلى لهذه الحقوق والآمال التي يصبو إليها الإنسان. فالأديب يُنظرُ إليه نظرات مختلفة لكني أنا شخصيا عندي الأدب هو أنّه يريد أن يبلغ رؤية. . . رُؤية الكاتب التي تدافع عن مبدإ أو عن أخلاقيات.

- وهل أعمالك تتنزّل في هذا الاتّجاه ؟

– نعم والقضية هي قضية الرؤية Vision . . . نجد مثلا أنّ الأدب الأوروبي الذي أخذنا عنه الرواية والقصة والمسرحيّة وهي لم تكن موجودة – إنّ هذا الأدب مدارس ولكل مدرسة رؤية –.

- وهل الغرب أخذ عنّا القصّة ؟

– القصّة الغربية لها فنيات ليست بالضرورة موجودة في القصة العربية القديمة. . . نحن لنا حكايات. . . القصة هي نموذج عصري خلقه العصر الحديث. . . والقصة هي بنت الصحافة وهي رواية مصغرة تقدّم نماذج اجتماعية. لذلك يجب أن تكون القصّة قصيرة والعالم الحديث يفرض أن الأدب قد تحوّل من حالة التطويل إلى مرحلة الايجاز وأن يدرس المجتمعات من خلال هذا النموذج الجديد. ولذلك فقد استبدت الصحافة بالقصة ثم إنّ القصّة كانت لها بداية وعقدة في مفهومها الكلاسيكي ثمّ إنّ المقامة موجودة في الأدب العربي ولكنّها نموذج واحد يتردّد ويعود وهي في أساسها قريبة من القصّة وهي في النهاية وعظية وإرشادية أكثر منها اجتماعية وتحليلية. .

- أستاذ رشاد. أنت في «بودودة مات» شاهد على واقع اجتماعي وفي «طرننو تعيش وتربي الريش» شاهد على الظروف التي أنشأت فيها قصتك وكذلك في مسرحيّة الشاطين في القرية والصارخون في الصحراء وزمن الترهات... أين أنت من كلّ هذا ؟

– مهجة الكاتب دائما موجودة في كل ما يكتب وكثيرا ما قيل إن الأدب الذي أكتبه هو أدب واقعي وأنه يصوّر الواقع الجاف، لكن يبدو لي أن «بودودة مات» و «طرننو» فيهما ما يقرب من حميميتي وفي كل هذه الأحداث والمآسي تكلمت عن عالم مجنون وهو عالم الآفاق في تونس العميقة في ذلك الزمن، وهذا العالم أنا عشته شخصيّا. . . أنا من أهْل الريف. . . أنا من أهل المهاجرين إلى مدينة تونس العاصمة. . . أنا انتقلت من تالة إلى الصادقية فتصوّر كأنّي انتقلت من الأرض إلى المرّيخ ثم من تونس إلى فرنسا ومن فرنسا إلى هولندا. . . أنت دائما في صدام وأنت دائما تبحثُ عن التأقلم وهذه القصص والروايات هي في الحقيقة هذا الأنا لكنه الأنا المقنّع الذي لا يريد أن يبوح فكما يُقال شاكر نفسه يقرئك السّلام. . . إن التجربة الشخصيّة دائما تؤدب وتصاغ في أساليب تجعلك تخرج من جلدك.

- أستاذ رشاد من هو «بودودة» ؟

– «بودودة» هو شخص واقعي وهو يمثل أولئك المعاقين الموجودين بكثرة في ذلك الزمن، وهو شخص جاء إلى تالة واسمه «بودودة». ولما كان معاقا دار حوله الصّبيان والمراهقُون وأنا أوّل من اهتم بمفهوم المراهقة في الرواية وقد نسجوا حوله وأنا منهم – حكاية وصلتنا منه بطلا

نلعب معه ونظلمه ونكرم إليه وقد أردت أن أنسج من خلاله رؤية جديدة وغاية وهي أن أشير إلى أنّ دودة بودودة كامنة بمقادير ذاتية في أعماق كل واحد منا. تؤمنُ بضرورة التضامن التي تكون علينا وليست لنا تفْنينا ولا تحمينا.

- ما هي القيم التي تسعى إليها ؟

- بودودة أخذته كرمز و«بودودة» هو تلك « الدودة» التي دخلت إلى القرية وقلبتها رأسا على عقب. فقد سرق الخبزة ودخل السجن وتكلف برحمة أولئك الصبيان التي لا توجد عند الكبار، وأرادوا أن يخرجوه من السجن وقد نسجوا حوله دنيا من الأساطير منها أغنية «بودودة مات خْيالو قدْ التيربُولات... بودودة حي واسمو مقيّد في زمام البيْ». هذا وضعه أبناء تالة ومن في سنّي يتذكر هذه الأغنية كما كان هؤلاء المراهقون يمثلون شريحة اجتماعية مازالت في الحضيض ومنهم من كان يبيع السجائر وأشياء أخرى ليعيش ويرتزق «والبرسيس» كان مع «بودودة» بالفرنسية "Percis وكان يغني «هذا الأرتي والسّرفين اتحل العينين وتنحي الزكمة والغُبْنة على المسلمين».

- نشير بأنّ هذه الرواية قد تحصلت على جائزة علي البلهوان سنة 1962 وصدرت منها أكثر من ثماني طبعات ووقع اعتماد بعض النصوص منها في كتب مدرسية»

- على ما أذكر يوجد ما يقرب 10 كتب تربوية في البرنامج الرسمي فيها نصوص مأخوذة من الرواية.

- وكذلك «طرننو تعيش وتربي الريش» صدرت سنة 1975 ؟

- نعم 1975 ولكن القصص بدأت في 55 و 65 وكان بمناسبة نداء المجلات التونسية في ذلك الوقت في سبيل نشر وتشجيع القصة التونسية وكانت ندوات معقودة حول مصير القصة التونسية حتى أن مصطفى الفارسي قال : «القصة كامنة فيه» وقد شاركت «بطرننو» انطلاقا من هولندا فقد كتبت هناك «بودودة مات»... كتبت في هولندا لأني كنت لما تنزل الغيوم على رأسي في هولندا وتغيب عني شمس بلادي أتذكرها...

- أي أنّك كنت جسْمًا في هولندا وروحا في تونس ؟

- وعاطفة كذلك.

- ما هي مرجعيتك الأدبية وماذا أخذت من الدوعاجي وخريّف ؟

- القضية الخلافية هي هنا، حيث أن كثيرا من الناس وكان منهم المرحوم الهادي العبيدي لـما حصلت على الجائزة، وهو أوّل من كاتبني وبعث لي أسئلة وأنا في هولندا وقد نشرت في جريدة الصباح منها : من أثّر فيك؟ أنا أعتقد أني قرأت الكثير بطبيعة وجودي في المدرسة الصادقية قرأنا في الأدب التراثي والأدب المشرقي والأدب الفرنسي فكانت لي من خلال ذلك التكوين المعتدل التمازج المتناسق المتسامح مع فكرة أدبية نقدية، فكنت أبحث عن طريق للأدب... علي الدوعاجي لم أقرأه لأنه لمّا كُتب ونُشر كنت صغيرا جدا ولم أقرأه إلا بعد أن أصبحت أستاذا في الجامعة... الذي قرأته وأعجبني في ذلك الوقت هو الطيب التريكي الفرزيط وكل قصصه الشعبية التي تتمشّى إلى الأعماق ثم بعد ذلك البشير خريّف وخليفة الأقرع فنياته تتجاوز كلّ المدارس وكل الحقبات وفي نفس الوقت سمحت لنفسي فكرة وخيارا هو أدب مكتمل وهو ما أسميه : تونس العميقة وبنيت هذا الأدب على ثلاثية : محنة وبدعة ومتعة.

- المحنة بمعنى ؟

- بمعنى أن الإنسان في امتحان ولا بُدّ أن يعنى الأدب بتلك المحنة والبدعة ؟

- والبدعة ؟

- البدعة ليس بمعناها الحديث الذي يقود إلى الضلالة وفيها كذلك من له حسنات. . . البدعة هو أن تبتدع عالما جديدا نبحث فيه هذا المحون عن مخرج ويأتي بشيء جديد، والمتعة هو أن الأدب كما قيل دائما أنه منفعة ومتعة وإذا أنت لم تبدع بذلك الأدب مهما كانت النظرية التي تدعو إليها مهما كان جمالها وتوريثها فالأدب ليس درسا في الأخلاق ولا في السياسة لكنه درس في السلوك وفي التصرّف في الحياة وهو فتح آفاق جديدة للإنسان وآمال قريبة أو بعيدة.

- أستاذ رشاد الحمزاوي هناك من قال : «بالأستاذ محمود المسعدي تحقق للأدب التونسي الريادة والتميز وقال : «بالكبار نعرف الثقافات» هل معنى هذا أن ما كتبه غيره في تونس لا أثر له ؟

- هذا سؤال محرج نوعا ما لأنه يدعو دائما إلى اتخاذ مواقف إطلاقية ولا توجد إطلاقية خاصة في الأدب. . . . ممكن أن توجد في الرياضيات أو في التكنولوجيات لأنها مركزة على قواعد علمية لا يمكن أن نحيد عنها ! أما الأدب فهو قبل كل شيء ذوق ورسالة، المفروض ليس أن يكون فيها أوّل وثان وثالث، المهم هو أن يأتي كل واحد بشيئ يمكن أن يعبّر على الإنسان يعني أن يأتي بظاهرة لم يأت بها غيره أي أن يأتي برؤية مختلفة، لا شكّ أن الأستاذ محمود المسعدي من كبار الأدباء ليس في تونس فقط بل في العالم العربي وكذلك في العالم ولا شكّ في ذلك والأستاذ يعتبر من الذين يستحقون جائزة نوبل إن توفرت الظروف ولا ننسى أنّها جائزة سياسية وأيديولوجية ومذهبية ووراءها ما وراءها وتحيط بها مُلابسات كثيرة. أما الشيء المهم عند محمود المسعدي الذي أنكره التونسيون لفترة طويلة. هاجموه على لغته وعلى مواضيعه لأنه استعمل اسما مُهمّا وهو «أبو هريرة» وهو ليس أبا هريرة المحدث، محمود المسعدي بنى فنّه علي بساط تراثي فعاد بنا إلى الماضي كما عادت الآداب الأوربية بعد الثورة الفرنسية إلى اليونان. . . هو عاد إلى الصحراء العربية. . . إلى الجزيرة فهذا الرجوع وهذا التمسك بذلك التراث واندفاعه إلى المعاصرة قضية مهمّة وذلك ما قام به الأدب الكلاسيكي الأوروبي. . . انظر إلى «فاذر» وإلى المسرح الفرنسي فهذه الاستعادة لما مضى هي في حدّ ذاتها فنية مهمّة جدّا. . . الشيء الثاني هو أن محمود المسعدي بنى ذلك على لغة يمكن إن نقول إنّها لغة من السهل الممتنع لا يمكن لأحد أن يكتب ثم إن الرجل عارف بالعربية، فهو توحيدي إنه يعود إلى تلك اللغة الصافية الجميلة المتينة ثم إنّه صاحب رؤية ولعلّهُ أدخل الرؤية قبل كثيرين إلى الرواية العربية رؤية الإرادة وقد تأثّر في هذا بنيتشه فهو قد تأثر بالوجودية وبالنيتشية وعاش الحرب العالمية الثانية ولم يعش كافكا ؛ مثلا لو أدرك كّافكّا لكفكفنا. . . لكن المهمّ هو أنّه من الكُتّاب القلائل الذين كانت لهم رؤية وكان لهم تصوّر للأدب في تمازجه الدولي بمعناه العربي والأوروبي. فنحن أمام صيغة من الأدب العربي لكنه في الحقيقة قد بلغ به العُلى ومنزلة دولية وهنا تأتي قضيّة الاختلاف مع كثير من زملائي من النقاد والكُتاب هو أن أغلب الكتاب في العالم العربي وفي المغرب العربي وفي تونس ليست لهم رؤية تركز عليها رواياتهم ! ماهي الرؤية وراء هذا الكاتب أو ذاك ؟ لأن أوروبا كانت فيها الكلاسيكية والرومنطيقية والواقعية والسريالية. . . أين المدرسة العربية وما هي المدرسة العربية بعدما قلّدنا وبعدما أخذنا من الغرب ؟ من هو الكاتب العربي اليوم الذي يمكن أن يقول لنا ماهي رؤياه وماهي رؤية نجيب محفوظ ؟. . نجيب محفوظ يأخذ في كل مرّة التيارات الجديدة ويُدخلها إلى الأدب حتى يكون في التيار، يتزوج هذا ويطلق الآخر لكن ماهي رؤية نجيب محفوظ ؟. . .

- وما السبب في أن العرب تخلفوا عن تأسيس مدرسة في الأدب بالرغم من أن العرب اكتسبوا الصنعة وآليات الكتابة ؟

- نعم العرب اكتسبوا الصنعة وآليات الكتابة والمواضيع بطبيعة الحال لكن أين هي المدرسة ؟ مثلا

قضيّة العبث L'Absurde عند كامو تدل على ظاهرة إنسانية كبيرة رؤية L'Angoisse القلق عند كيغرد... ظاهرة أوروبية بعد الحرب العالمية الثانية إنها نظرة شكسبير للسلطان مثلا هذه النظرة التي من خلالها يريد الأدب أن يعطي رؤية للمجتمع... مثلا نظرية الرومنطقية لم تدخل العالم العربي إلاّ بعد أن مضت عليها مدة طويلة... المنفلوطي كان رومانسيا وما صلة الرومانسية بالمجتمع المصْري في ذلك الوقْت، فالرومانسية انبثقت من المجتمع الأوروبي الذي تصنّع والذي أراد أن ينفجر وأن يرسل بضاعته إلى الخارج وأ يستعمر فنتج عنه الأدب الرومنطيقي الذي يبحث عن الغريب عن فيكتور هيغو الذي كتب عن Les orientales عن شاتوبريان الذي رحل إلى أمريكا.... هم يبحثون عن كل ما هو جديد وهذا العالم غير المعروف الذي يريد أن يغذي هذا العالم الأوروبي الذي ملّ مما هو عليه، هذا الانبثاق نحو الآفاق كانت وراءه حركة اقتصادية واجتماعية كبيرة في أوروبا... إذن هكذا كانت الرومنطيقية وليدة عصر وحركات اقتصادية واجتماعية لم تكن عندنا في ذلك الوقت.

- وبالرغم من هذا برز كتّاب من العرب كطه حسين وجبران والعقاد وتوفيق الحكيم ؟

- لا شكّ في ذلك، توفيق الحكيم يؤمن بما يسمّى بالثنائية الخير والشر وهي معروفة عند الفرس وهي نظرية بسيطة جدّا !...

- من خلالها استطاع أن يصوغ مسرحيات وأعمالا ناجحة ؟

- المسرحيات فيها مأساويات لكن هناك مدرسة تعبّر عن أحشاء العالم العربي الإسلامي وعن إشكالياته وقضاياه ؛ فالرومنطيقية أوروبية والرومانسية أوروبية والسريالية أوروبية والتجريبية أوروبية إلى غير ذلك... أين ومن الذي يمكن أن يبني اليوم مدرسة وفكرة أدبية إلا إذا أخذنا مثلا محمود المسعدي أو حنّا مينة في سوريا الذي له نظرية بناء اللسان العربي من جديد... كيف يبني هذا الإنسان العربي ؟ أنا نظرتي كانت نظرة تضامن التضامن الذي ينطلق من الحيرة !

والآن مع الموسيقى والغناء... ماذا تسمع في عاداتك اليومية ؟

- أنا أميل عادة إلى ما يسمّى بـ Solo العزف على آلة واحدة... أنا تزعجني أحيانا كثرة الدندنات فأنا أبحث عن الصّفاء والعمق في الرنة وفي أحاسيسها المختلفة وما توحي به من شجن وحزن وما توحي به كذلك من فرح وأمل وأتذكر أني لما كنت مديرا للمركز الثقافي الدولي بالحمامات قمت بتجربة خارجة عن التجارب التي تجرى في المهرجانات إذ كنا نأتي بالفرق الصاخبة التي يحبها الشباب التي فيها «عياط وزياط» فأردنا أن نجرّب في ذلك الوقت أن نأتي بعازف قانون أو عازف عود أو عازف ناي وجرّبنا هذا أمام السّياح الأوروبيين وكذلك أمام التونسيين... التونسيون لم يدخلوا بينما الأوربيون يستمعون إلى البيانو لمدة ساعة وأكثر من دون أن يضجروا... الثقافة التونسية في الموسيقى هي «دوزنة وشقشقة» أكثر منها استماعا أو خشوعا.

- القانون آلة عجيبة في التخت الشرقي... أليس كذلك ؟

- نعم والاسم مأخوذ من Canon اليونانية.

- أستاذ رشاد أنت راوحت بين الرواية والقصة والمقالة والمسرحية من خلال 3 مسرحيات : زمن الترهات - الشياطين في القرية - الصارخون في الصحراء - السلسلة... فهل قضاياك التي عالجتها في القصة حولتها إلى الخشبة أم ماذا ؟

- فعلا، أوّلاً فيما يتعلّق بهذا المسْرح هو إسْهام في الحركة المسرحية في حدّ ذاتها فضلا على أن للمسرحيات

الثلاثة أهدافا مهمّة جدّا. . . المسرحية الأولى «الصارخون في الصحراء» تعنى بقضية الحب عموما عند الإنسان وهي تقرب نوعا ما من شكسبير وقضية السلطان وكذلك من ابن المقفع من خلال «كليل ودمنة» وهي تُدخل للمسرح مفهوم الأسطورية والطبول والأصوات البعيدة، أما المسرحية الثانية أردت بها أن أدخل مسرح الأوبيرات وهي في الحقيقة مخصّصة لفلسطين وكان الجودي سيقوم بإخراجها ثم المسرحية الثالثة وهي «السلسلة» وهي الوحيدة التي عُرضت في الحمامات وفي المسرح البلدي بتونس، وهذا المسرح هو حيرة المثقف أمام رد الفعل على الأيديولوجيات التي كانت مستبدة بالعالم في ذلك الوقت ؛ الأيدلوجيات التقدمية والثورانية والنظريات الإطلاقية سواء كانت عربية إسلامية أو أجنبية والتي يجد في خضمّها المثقف حيرة.

- أنت اهتممت في حياتك بالإعلام وطرحتَ قضايا على الجمهور الواسع من خلال الإذاعة والتلفزة حيث قدمت برامج فكرية وأدبية كما أنك أشرفت على المركز الثقافي الدولي بالإضافة إلى تقلدك عضوية الكثير كيف تعاملت مع هذه المشاغل ؟

- لا شكّ أنه يعسر أن نقول من هو السابق ومن هو اللاحق. . . يمكن أن نقول إن الناشطين ملاحقان وأنهما في تمازج. وقبل أن ندخل في ميدان الصحافة أذكر بأن الأدب الفرنسي عاد بعد الثورة إلى التراث اليوناني وهو في الحقيقة قد عاد قبل الثورة الفرنسية إلى العصر الكلاسيكي أيام «كورناي» و«راسين» وموليار وأذكر أننا عندما كنّا في الصادقية كان لنا حظ كبير أن نقارن الجاحظ بموليار أكثر لأن الجاحظ كتب البخلاء وموليار كتب L'Avare المشهورة وكان عندنا حظ كبير أن نقارن بين الإثنين ونبيّن أنّ لكل واحد منهما أسلوبا خاصا به. وذلك يجعلنا أحيانا نفتخر بأن الجاحظ قد سبق موليار بقرون في وضع هذه القضية وتبيّن لي أنا شخصيا ووضحت في بعض كتاباتي أن الجاحظ كان يعرف المسرح اليوناني ولذلك كل قصص أو روايات البخلاء مبنية على نظام مسرحي عجيب لكن يمكن أن تقول لي : لماذا لم يكتب للمسرح ؟ أتدري لماذا ؟

- ولمـــاذا ؟

- . . . كأنّ المسرح لم يكن معروفا في ذلك العهد، العرب ترجموا كل شيء، من اليونان لكن لما وصلوا إلى المسرح وقفوا ولم يواصلوا الطريق.

- ربّما لأنّ المسرح كظاهرة ثقافية لم يكن متداولا بالشكل اليوناني ؟

- هذه قضية عقائدية مذهبية لأن المسرح اليوناني كان فيه آلهة وأنصاف آلهة يتدخلون في الرواية ليقدموا الحل، ولذلك فإن الجاحظ وغيره لم يهتموا بهذا المسرح في هذه الوثنيات حتى المسيحية لما أدخلت المسرح اليوناني إلى أوروبا لم تقل بتلك الآلهة، وبتلك القدرة الإلهية التي تتدخل أو الآلية الإلهية وهي التي تفتح الأبواب وتأتي بالحلول المطلوبة، الآن كما قلت لك إن أردنا أن نؤرخ وأن نبدأ بالأول يبدو لي أنّي دخلت الصحافة قبل أن أدخل الأدب والكتابة وكنت تقريبا في الخامسة عشرة من عمري وكنت في اتحاد المكتب التنفيذي وكانت حركة ثقافيّة نضالية كبيرة وكلفت بالصحافة الطلابية ولم تكن لنا صحيفة ولكن كانت لنا الصحافة الوطنية فأعطتنا الصّباح صفحتين وكانت تسمى صفحة الشباب وكان إسهامي فيها مجانا بطبيعة الحال لا فِلْسَ وراءه، فتعلمت المهنة على الطائر على اثنين لهما كرم كبير علي بشدة الهادي العبيدي والضحوك البشوش عبد العزيز عشيش - رحمهما الله - ثم الذي كان يوفق بين الجميع هو المرحوم الحبيب شيخ روحه رئيس الجريدة في ذلك الوقت، أمّا في النشاط الثقافي فكنا نهتم بالقضايا الأدبية والفكرية ثم بعد ذلك كلفت في المكتب التنفيذي بجريدة L'Etudiant Tunisien ثمّ اقترحت جريدة بالعربية وهي الوعي الطالبي وهما جريدتان مهمتان نحن لم نكن نقوم بنضال نقابي جامعي تربوي فحسب، فكنا نربط ذلك بالنشاط الثقافي ثم أوفدت من طرف تونس لأكون ممثلا لها في المنظمة العالمية للطلاب الغربية والشرقية، كنت في الإثنين في هولندا وذلك هو سبب وجودي في هولندا. وفي هذا المجال كلفت بجريدة الطالب التي كانت تصدر

بالإنقليزية والفرنسية والإسبانية ثم أصبحت العربية هي اللّغة الرابعة وكانت توزع في العالم كله... في كل اتحادات الطلبة في العالم وقد كان لهذه المجلّة دور كبير في قضية سيدي يوسف، لأنها هي التي جمعت الطلبة للمشاركة في مخيم طالبي عالمي لبناء مدرسة ساقية سيدي يوسف. وقد تجولتُ في أوروبا كلّها لأجمع الأموال والأثاث للطلبة مع جمع من الزملاء التونسيين والأجانب وقد ساهمت المجلة بهذا المشرع وهذا الأمر لا يعرفه الكثيرون. ثم بعد ذلك كونت نوعا من المجلة أسميتها «عُرُب» وذلك عندما توليت إدارة المشروع الدولي لنقل المصطلحات العلمية والفنية الذي تشرف عليه الأمم الممتدة في المغرب لنقل جميع مصطلحات الفضاء والاتصال بين واحد وعشرين وزراة عربية وأخرجنا معجما موحّدا لجميع الأقطار العربية وكثيرا ممن لا يعرفون هذا المعجم وفيه تقريبا 300 مصطلح جديد في الاتصال والفضاء وهي انقليزيّة فرنسية إسبانية عربية وبكل تعريفاتها وهو موجود لدى المختصين والطلبة في العالم...

- هل تذكر لي بعض الأمثلة ؟

- والله لا استحضر هذه المصطلحات الآن كل ما هو تكنولوجيات حديثة نسميها المداخل المعقّدة.

- مثل فعل Allunir أي نزل على القمر ؟

- أي أقمر... نزل على القمر... لماذا نقول أبحرت السّفينة ؟ أي أنها دخلت البحر وأصبح : دخل الصباح... وأفعل يعني الدخول في الشيء والوقوع فيه... إذن أقمرت السفينة أي نزلت على القمر ثم بعد ذلك اهتممت لمدة معينة بمجلة 7 نوفمبر التي خرج منها سبعة أعداد ولا ننسى بعد ذلك مجلّة المعجميّة التي كوناها من زمان وهي تصدر إلى الآن كما اشتغلت كذلك مؤقتا في La Presse والحرية وكذلك La Dépèche .

- نصل الآن إلى البرامج التلفزيونيّة ؟

- الإنتاج التلفزي أتى صدفة فبعدما رجعت إلى تونس وانهيتُ دراستي في فرنسا وقدّمت أطروحتي عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة وكنت قد سبقته بعمل آخر عن مجمع دمشق وأنتظر - إن شاء الله - أن أقوم بعمل عن مجمع بغداد ثم عن بيت الحكمة ثم عن المغرب لأن هذه المجامع كثرت وبهذه المناسبة أنا شخصيا عضو بمجمع القاهرة ومجمع بغداد ومجمع دمشق، المهم أن في هذا الميدان كان زميلي وصديقي الدائم الأستاذ حسن العكروت - مدير التلفزة آنذاك - الذي استفزني للقيام بمشرع برنامج يتكلّم عن الفكر والأدب التونسي والرايات الحضارية في تونس فاستصعبْت الأمر كثيرا ولكنّه شجعني وكانت المناسبات متوفرة جدا في ذلك الوقت.

- بدأتم ببرنامج أدبنا في عصره ؟

- نعم أردنا أن يكون الأدب مرآة عن عصره وبعد ذلك ألحقنا به برنامجا آخر بعنوان : أثر وصاحبه... إن الصحافة والتلفزة كانتا لي بمثابة مجال مكّنني من تحقيق تعصّبي للدفاع عن تونس وخاصّة للدّفاع عن الفكر التونسي لأننا أمطرنا وقبلنا دائما إمّا بالأدب الغربي أو الأدب المشرقي والحال أن لنا في تونس آثارا جديدة ومُغَنْوَنة وغير معروفة.

- بمعنى أن لأدبنا التونسي شخصيّة مستقلة ؟

- لا شك في ذلك وأنا مؤمن بذلك فالصحافة كانت تستهويني بصفة خاصة كما قال فيها شوقي :

لكـــل زمــــان مضى آيــة
وآيــة هـذا الزّمــان الصحـف
لســان العبــاد ونبض الحيـاة
وكهف الحقوق وحـرب الجلف

أمّا فيما يتعلّق بالتلفزة - من دون غرور - والله أعتقد أننا قد سبقنا Les Dossiers de lecran (ملفات الشاشة) في القناة الثانية الفرنسية فكنا نأتي بالكُتاب ونأتي بقارئيْن

وبمجموعة من الناس يتدخلون بكلّ حرية وكانت المرّة الأولى التي تدخل هذه الطّريقة التلفزة التونسيّة وكنا نذهب إلى الأصقاع البعيدة في تونس ثم كنا كذلك سبقنا برنامج Bouillons de Culture . . .

- بعد مرور سنوات عديدة على هذين البرنامجين كيف تقيّم أستاذ رشاد هذه التجربة وما مدى تأثيرها على الوسط الثقافي والأدبي ؟

- أولا في البرنامج الأول اهتممنا بالإبداع الأدبي لكن في المرحلة الثانية ركزنا على العطاء التونسي في جميع أنواعه وأردنا أن نعطي فكرة عن رايات حضارية فقد مررنا ما يقرب من 41 كاتبا وشاعرا ومؤلفا. . . صالح القرمادي في «اللحمة الحيّة» - سمير العيادي في «صخب الصمت» - أحمد خالد في «الطاهر الحداد» - محمد السويسي في «لغة الرياضيات» - عزّ الدين المدني «صاحب الحمار» - عبد اللطيف الحمروني في «قريتي» - الحبيب الهيلة في «سلسلة الصبيان» لابن الجزار - عبد الله القويري من من ليبيا في «الزيت والتمر» - الميداني بن صالح في «قرط أمي» - محمّد حسين فنطر في «يوغرطة» - ابراهيم الضحّاك رساما - نور الدين صمود في «رحلة في العبير» - عبد السلام الشرايبي من المغرب في «الحزّاز» (وعندنا في تونس الحزّار). . . هؤلاء كلهم مروا في البرنامج، إننا أرسينا لأوّل مرّة الأدب التونسي ليس فقط في مستوى الجامعة - لأنه كان مغبونا في الجامعة - وأخرجناه ثلة : صالح القرمادي - توفيق بكار - جعفر ماجد - هشام بوقمرة. . . لكن تقييم هذا الأدب على الجمهور التونسي، إني أتذكر زملاءنا من الأطباء ومن الذين لا يعرفون إلاّ الآداب الفرنسية كانوا يعودون إلى بيوتهم خصيصا لمشاهدة البرنامج وقالوا لنا إن هذه هي المرّة الأولى التي نرى فيها الأدب التونسي يُقدّم بطريقة عصريّة تقرّبُها منا، كأنّنا نتلقى أفكارا عن الأدب الغربي كما نعرفه فكان لقاء الآلية والأدوات والمنهج قرب هذا الأدب لا للشغوفين بالأدب العربي، كذلك للذين يجهلون هذا الأدب الغربي في تونس، كانت حقا سجالات وجدالات ونقاشات كان للود فيها نصيب كبير جدّا. . .

مثلا لما قدّمنا صالح القرمادي حول «اللحمة الحيّة» تصوّر من كان يناقشه نقاشا عنيفا ! محمّد اليعلاوي ثم أتى توفيق بكار ثمّ محمّد الحبيب الزناد ونور الدين صمود وإن شاء الله سأنشر هذه الحلقات ولاسيما حلقات برنامج «أثر وصاحبه» لأن حلقات برنامج «أدبنا في عصره» قد ذهبت بها الرياح (!!) للأسف رغم إلحاحي للحصول عليها !

- هل كان لاهتمامك بالعمل الصحفي والإعلامي تأثير على إبداعك الأدبي في القصّة والرواية والمسرحية ؟

- فعلا إن العناية والاحتكاك بالأدباء والمؤلفين والمسرحيين الذين كنت ألتقي بهم وأكتب عنهم بطبيعة الحال قد ساعدني لا شكّ في ذلك على الولوج إلى ميدان الأدب لكني لم أكتب الأدب في تلك الفترة إلاّ عندما هاجرت إلى هولندا.

هل أنت الآن بصدد كتابة أعمال جديدة ؟

- والله لا أريد أن أسبق الأحداث حتى لا يكون ذلك نوعا من الدعاية والنجومية لكن الأمور آتية في الطريق - إن شاء الله - وكذلك أعمال أخرى في المجالات العلمية والفكريّة والجامعيّة وهي جاهزة الآن وتبحث عن ناشر وفيما يتعلّق بميدان الأدب أتذكر أننا كنا في «الصباح» نهتم بالأدب المشرقي وبالطلبة التونسيين الذين كانوا يُهاجرون إلى بغداد وإلى دمشق. وخاصة إخواننا الزيتونيين الذين كانوا يقصدون تلك البلدان للحصول على دكتورا نظرا لأنه كان يصعب عليهم أن يتقدّموا بتلك الدّراسات في الأقطار الغربيّة. ولقد تطوّر الأمر بعد ذلك فأتذكر أن البعض منهم لما يعودون إلى تونس نحتفي بهم كثيرا، وكنا إذّاك نتحدّث عنهم وعن مجالات كثيرة وعن الشعراء والأدباء في ذلك الوقت وكنّا في تلك الصفحات نهتم بالإبداعات التونسية والشعر التونسي كشعر المرحوم منوّر صمادح الذي كانت لي معه لقاءات كثيرة. كذلك كنت عرفت الشاعر الهادي نعمان والبشير خريّف ومصطفى خريّف وبالمناسبة

كنا في – الوعي الطالبي – من الأولين الذي نشروا قصيدته في الدفاع عن الطّاهر الحدّاد في ذلك العهد عندما صدر العدد أظنّ أنّه الثاني سنة 1956. . . كنا نشرنا له قصيدة تحت عنوان «تحية شاعر» وقد تخيّل فيه الطاهر الحدّاد في الجنّة يبعث بتحيّاته إلى البنت التونسية المسلمة ويقول :

شنوا عليّ الغارة العشواء وتربصوا بي بكرة ومساء

وجروا يثيرون الغبار لدعوتي

وتبادلوا عني صراخا مُنكرا غَضْبًا أكافح عنهم الأعداء

. . . وفي هذه الجريدة كذلك تحدّثنا عن طه حسين وعن فرحات حشاد ولكن في نطاق الأدب النضالي وعن قضايا نضالية كثيرة وعن الإبداع الطالبي وعن المسرح الطالبي هذه مثلا مقالة : أدبنا والواقع وقد كتبت في العدد الأوّل – أكتوبر 1955 – ولعلي كنت من الأوائل الذين دعوا إلى إحياء ألفية المتنبي منهم Régis Blashère والدكتور محمّد اليعلاوي وإخوان مشاركة كما نشرت قصتي «دجاجة عمتي» مترجمة إلى الفرنسية وأخذها محمد عزيزة ووضعها في سيناريو فيلم لكن للأسف لم يُصوّر ! . . . أما فيما يتعلّق باللجان الثقافية والعمل الثقافي المتصل، كوّنت مع كثير من زملائي من مدينة تالة سنة 1951 أول لجنة ثقافية في تالة وكانت معنية بالتعاون مع الطلبة والمدرسة الابتدائية والحي الزيتوني بإصدار نشرة صغيرة ولكن مع الأسف فقد وقع تحجيرها من طرف «البرڤادي» Le brégadier الفرنسي.

- لأنّها كانت تحرّك الوعي لدى التونسيين ؟

– بطبيعة الحال كانت تتكلّم عن الحياة التونسيّة وعن الكفاح الوطني وعن النضال وعن الثقافة العربية الإسلامية، ولما كونّاها نسينا أن نتحصّل على الرخصة القانونية فكانت مناسبة لهذا «البرڤادي» أن يحجّرها وقد كنا مدة ثلاثة شهور أو أكثر أنجزنا الكثير من الأعمال كما كنا نتردد على المرضى في المستشفيات لمدينة تالة ونقدّم دروسا في اللغة العربية لكثير من الناس وكان الطلبة الذين يعودون في الصيف إلى البلدة يقومون بهذه الأعمال التطوعيّة بكل رحابة صدر.

- نشاطك متنوّع وغزير ولكن إشرافك على المركز الثقافي الدولي بالحمامات يُعتبر من المحطات المهمّة في مسيرتك الثقافية ؟

– والله كانت مناسبة وكانت حظّا كبيرا بالنسبة لي كما كانت مغامرة لأن الاهتمام بهذا المركز وما له من نشاطات متنوّعة وخاصّة ما يتطلبه من جهد ومن تنظيم وإعداد وخاصّة السعي للتميّز لأن قرطاج كانت موجودة وكانت تأكل كل شيء كأكل المال والعباد، ومهرجان قرطاج كان يستأثر بالنجوم والمثقفين والفنانين. وأظنّ أن المرحوم الطاهر ڤيڤة قد أعطاه دفعا كبيرًا وخاصة في المسرح من ذلك أن أصبح كل مهرجان يفتتح بمسرحية وأكثر المسرحيات الرائدة ابتدأت بالحمامات. ولا شك أن في الحمامات كان عليّ أن أسعى إلى تقديم برنامج يمكن أن ندعوه بالطريف إن صحّ ذلك، ولكن الصُعوبة كانت في أنّ المركز لم تكن له ميزانية كبيرة، فميزانيته تقترب من 20 ألف دينار في الموسم الواحد – من سنة 1978 إلى سنة 1982 – وكانت ثلاثة أرباع الميزانية مخصصة للإدارة والموظفين والعملة. فكيف يمكن أن ننشّط مركزا جميلا كهذا بذلك المال القليل وبهذا الأمل الكبير. فسعينا بطرق سميناها الحيل كما هو عند أهل الفقه والعلوم أن نخصّص ندوات قليلة يموّلها المركز ولكن هناك ندوات خارجيّة تموّل نفسها ويربح منها المركز. وهكذا أدخلنا شيئا من المال ثم بعد ذلك استعنّا باتصالات لدى البنوك التونسية لأن فيها فصلا ينص على تمكينها من التخفيض في ضرائبها لو تساعد بنصيب في دعم الثقافة ثم دعمَنَا بعض الإخوان أثثنا به المركز وجدّدناه وأدخلنا تجديدا وقمنا بالصيانة فقد بني المركز الإضافي الجديد ومسكن جديد ورُمّم تسخينا وتبريدًا وأسرّة ثم أعدنا أثاث Sébastien صاحب الدار الأوّل إلى مكانه وقد قمت ببرنامج لتكريم شخصيات : البشير خريّف – محمد الجموسي – محمّد قاسم المسدّي (المذيع) وكان من حظّنا أننا كرمناهم قبل أن يفوت الأوان. ثم كذلك قمنا بأوّل مؤتمر للشعر الحر وندوة ممتازة للقصّة المغاربية. ثم قمنا بعروض لكبار الرسامين

ومنهم المرحوم علي بن سالم، كذلك كنا أدخلنا عروضا أخرى زيادة عن الرقص والغناء كعرض خاص تحت شعار المعاقين وكان الدخول للمركز بلعبة تذهب لفائدة الأطفال المعاقين والناس استغربوا الأمر لكنهم وجدوا الفكرة طريفة وكانوا كلهم يأتون بلُعب وهم في فرح وسرور... كيف يدخلون المسرح دون أن يدفعوا مالا ! فقط يأتون بلعبة لطفل معوّق كما أدخلنا شيئين مهمّين الأول هو أننا كوّنا متحفا فريدا لجمع اللوحات الاشهارية عن المسرح التونسي.

- متحف المعلقات ؟

- متحف المعلّقات الإشهارية وجمعنا منه ما يقرب المئتين ثم بعد ذلك جمعنا متحفا آخر في الدهليز لجميع الفنانين والراقصين الذين صوّرُوا في المركز.

- المهمّ أنّ المركز كان شعلة من النشاط والحيوية وكان نقطة مضيئة في الحياة الثقافية في الحمامات وفي تونس بصفة عامّة ؟

-أنا أعتقد أنه نقطة مضيئة في تاريخ تونس الثقافي والعلمي والفكري وأرجو أن يؤرخ له في يوم من الأيام خلال حقب مختلفة من أيام الأخ اللبناني سيسيل الحوراني الذي بدأ به وهو أوّل مدير له ثم بعد ذلك جاء الطاهر قيقة ومرّ به كثيرون وأعتقد أن لكلّ واحد فيه بصمة من بصماته وأتذكر أني سميت كل ممرات المركز بأسماء كتاب أو شعراء عرب : الطاهر ابن عاشور - الجاحظ - الشابي - أبو فرس الحمداني - إلى غير ذلك، كل ممر في المركز تركت له اسما.

- بقيت هذه الأسماء ؟

- لا.. انقرضت... كذلك أدخلنا أسماء من التراث العالمي مثل شكسبير وراسين ويمكن أن ندخل أسماء التونسيين المعاصرين الذين أثّروا في الحياة العلمية والثقافية. وقد تركت قبل خروجي رصيدا مهما من المكتبة العلمية التونسية. وقد طلبت من جميع زملائي في الجامعة أن يمدّوني بأطروحاتهم وكانوا حقيقة من أصحاب الكرم والكثير منهم أرسلوا لي أطروحاتهم أو كتبهم التي نشروها، تركت كل هذا الرصيد لـمّا ذهبت إلى المغرب لأهتمّ بالمشروع الدولي في تعريب مصطلحات الفضاء والاتصالات.

- هل تستطيع أن تقول إنّك حققت أحلامك ؟

- الإنسان دائما يتوق إلى ما هو أحسن وما هو أكثر وأعتقد أن ما قمت به لم يسلم من الخطأ وكان بالتعاون مع كثير من الإخوة الذين كانوا يساعدونني بطرق مختلفة ولا ننسى أن هذا العمل - في المركز مثلا - كان عملا جماعيا على ما فيه أحيانا من جدال ومن خلاف وفي الخلاف رحمة... وهو حقيقة عمل مفيد علّمني كثيرا وإذا كانت لي نتيجة هو أنّني تعلمت ما عند الناس من منافع وإبداعات وأفكار خاصّة عندما نترك لها المجال لتبرز وتتلاقى وتتفاعل.

- الإنسان يطمح دائما إلى الكثير ولكن الأيام والسنوات لا يمكن أن تجود إلاّ بالممكن... والإنسان هو حديث بعده وأعمالك ستتحدّث عنها الأجيال... لمن أنت مدين ؟

- يا سيدي أنا مدين لتونس وللذهنية التونسية العربية الاسلامية وللمدرسة الصادقية وللجامعة التونسية وخاصة في الميدان الثقافي ولاسيما في الحمامات التي كان فيها العمل عملا جماعيّا... أنا مدين لأولئك الصامتين الفاعلين الذين عملوا معي والذين يُرجى أن ترفع لهم رايات - إن شاء الله - في كتاب أو في عمل يعرف بهم وبعطائهم.

- شكرا للدكتور محمّد رشاد الحمزاوي.

- شكرا.

كتاب : «تونس : « 1956 -1987 »

للدكتور الهادي التيمومي

قراءة المنصف ونّاس

توطئة :

أصدر منذ فترة قصيرة د. الهادي التيمومي أستاذ التاريخ المعاصر في الجامعات التونسية مؤلفا جديدا بعنوان : «تونس :1956-1987» (1). ويقع هذا النص على امتداد 235 صفحة من الحجم المتوسط. ويعدّ هذا الكتاب تاسع مؤلف يصدره الأستاذ الهادي التيمومي، وهو ما يؤشّر لجهد دؤوب في البحث ومثابرة لا تنقطع عن الإنتاج، وهو أمر إيجابي واستثنائي في مجتمع الجامعيين. ولكن مهما اختلفت المقاربات والقراءات، فإن هذا الكتاب يمكن أن يعدّ، بكل يسر، واحدا من أهم الكتب والشهادات التي صدرت في الآونة الأخيرة حول قراءة مرحلة مفصلية واستثنائية من تاريخ تونس المعاصر والراهن، وهي مرحلة حكم بورقيبة (1956-1987). ولكن المؤلف لم يتوقف عند الإشارة إلى هذه المرحلة فقط، بل عرّج على مرحلة مابعد 1987 وإن كان ذلك بشكل سريع ومقتضب يقرب كثيرا من الأسلوب البرقي.

كما تتأكد أهمية هذا الكتاب حين نعلم ندرة الأعمال التي تحللّ مرحلة بورقيبة على أهميتها وكثرة خصوصياتها (2). كما تتأكد أهمية هذا النص، معرفيا وعلميا، إذا نظرنا فيما استثمره المؤلف في مجال التوثيق والمعلومات والوصول إلى مصادرها الأصلية. فلم يكن هذا الاستثمار هيّنا وبسيطا ولا منتقص القيمة.

ولكن يتوجب أن نشير إلى مسألة معرفية لافتة للانتباه سيأتي تحليلها لاحقا، وهي أن الأستاذ الهادي التيمومي حاول في هذا المؤلف، وفي أجزاء محددة منه، أن يتجاوز هويته العلمية كمختص في التاريخ المعاصر ليكتب في علم الاجتماع وأن يستند إلى الأنتروبولوجيا السياسية وخاصة أنتروبولوجيا المعيش اليومي. فقد تجاوز المؤلف حدود التاريخ السياسي والاجتماعي ليمارس مهنة الأنتروبولوجي وإلى حدّ ما الأتنولوجيا إذا أخذنا في الحسبان هذه القدرة الواضحة على التوثيق وعلى جمع المصادر والمراجع وحسن توظيفها في المكان المناسب، وهو ما يعدّ جزءا بسيطا من تعريف مهنة الأتنولوجي (3) (L' éthnologue).

هوية النص المعرفية :

فمثلما أسلفنا القول، فإن هذا الكتاب : «تونس:

1956 - 1987» يتجاوز من حيث الهوية العلمية اختصاص التاريخ السياسي والاقتصادي المحض ليستعير أدوات تحليلية أخرى مثل الأنتروبولوجيا في معناها العام وخاصة الأنتروبولوجيا السياسية وعلم اجتماع السياسية.

كما يمكن أن يعدّ هذا المؤلف في بعض مستوياته عملا روائيّا جماعيا من حيث جمالية اللغة الأدبية وبلاغتها. إنه لأمر لافت للانتباه أن يكون المؤرخ بمثل هذا الاقتدار اللغوي والإصرار على جمالية المبنى والمعنى. فمن بين عناصر قوّة هذا النص هو أنه ألغى أحادية الاختصاص والحواجز العلمية الفاصلة بين الاختصاصات barrières disciplinaires في وقت ماتزال فيه مقاومة داخل الجامعة التونسية لفكرة تداخل الاختصاصات وتكاملها. إن مثل الاختيار المعرفي، في تقديرنا، بغضّ النظر عن درجة التوفيق في إنجازه مهمّ، فالإيجابي هو أن الكتاب قطع مع التقليد الجامعي القديم الموروث من فرنسا الخمسينات والفاصل بين الاختصاصات.

محتويات الكتاب :

وينقسم هذا الكتاب إلى بابين إثنين مع 4 فصول. فقد اهتم الباب الأول وإن كان قد سقط سهوا في الصفحة (16) بمسألة بناء الدولة وممارسة التحديث الاقتصادي (1956-1969)، في حين اهتم الفصل الثاني من الباب الأول بمشكلة دولنة الاقتصاد والمجتمع وفرض الحزب الواحد أو ما يسمّيه المؤلف بالسنوات المتجهمة. وأما الباب الثاني، فقد اهتم في فصليه بمسألة العودة إلى إقتصاد السوق والتحول البنيوي للمجتمع مما أدى بطبيعة الحال إلى تكون توسع رأسمالي وإلى بروز ما يسمّى بسنوات اليسر، إلا أن ذلك سينتج تدريجيّا حالة من التأزم الشامل جرّاء الصراعات داخل السلطة في حدّ ذاتها وجرّاء الصعوبات المتتالية، وهو ما اهتم بتحليله الفصل الثاني من الباب الثاني.

ولعل هذا ما يؤكد بشكل قاطع ثراء المسائل المحللة وأهمية القضايا المطروحة وعمق التصاقها بالواقع السياسي المعيش في تونس.

في مشروعية الاهتمام بمرحلة بورقيبة :

لا يخفي المؤلف افتتانه بتاريخ هذه المرحلة وحرصه الأكيد على قراءتها قراءة موضوعية رغم ما قد يحيط بهذه المرحلة من محاذير وصعوبات. فرغم كل ذلك، فهو يعتبر جهده هذا مبادرة في إطار فهم هذا التاريخ بالذات، إذ يقول في هذا السياق : »درست في هذا الكتاب تاريخ تونس القريب (1956-1987) والتاريخ القريب جدّا من أعسر ما يمكن تناوله، ولكنه أيضا من أشد المواضيع إغراء بالخوض فيها، وربما كانت من أشد المواضيع فتنة وخداعا، ومردّ ذلك عدم توفر المساحة الزمنية اللازمة بين المؤرخ والأحداث... لقد درست فترة من التاريخ عشتها وحاولت تحكيم النظر والبصيرة في أحداثها، لكن هل أن ما كتبته مطابق لذلك الماضي القريب الذي حاولت سبر بعض أغواره ؟» (4).

ومن هنا تتخذ القراءة التاريخية معنى المغامرة الفكرية والعلمية بغية فهم خصائص المرحلة السابقة من النواحي السياسية والاقتصادية الاجتماعية. وهو ضرب من القراءة يقترب إلى حدّ ما من التفهمية الفيبرية.

فبعد هذه الإشارات المنهجية العامة ينتقل المؤلف تدريجيّا إلى تقويم المحصّلة الاستعمارية، إعتمادا على تعريف ثلاثي الأبعاد أو الزوايا، إذ هو يعتبر الاستعمار الفرنسي في تونس إمبرياليا وكولونياليا وتوطينيا (أنظر ص7). ولكننا لا نكاد نلمس فوارق كثيرة بين البعد الاستعماري والبعد التوطيني، فكل إستعمار هو بالضرورة توطيني (الاستعمار الايطالي والإسباني والبرتغالي) لحاجته الملحة إلى رأسمال بشري يغذّي مفاصل «الدولة الاستعمارية» بالعناصر الضرورية التي تحتاجها الأجهزة العسكرية والأمنية والإدارية وخاصة

البنيات الاقتصادية الساهرة على عملية نهب الثروات الأولية. فجل التجارب الاستعمارية (الفرنسية منها والإسبانية والبرتغالية) كانت هي كذلك إستعمارية وتوطينية في الآن نفسه، مثلما تدل على ذلك المستعمرات البشرية الإسبانية في أمريكا اللاتينية. فالبعد الديمغرافي لا يكاد ينفصل عن البعد العسكري في جلّ التجارب الاستعمارية.

ونحن لا نروم الخوض كثيرا في هذه المسألة بالذّات، ذلك أن المسألة الموالية لا تقل أهمية، بل هي أكثر إشكالا. فاللافت للانتباه أن تقويمه للمحصّلة الإستعمارية، رغم عدم وجود تقييمات عملية وسوسيولوجية متكاملة لهذه المرحلة بكل معايبها وسلبياتها، هو تقويم سلبي إجمالا، لكن الباحث يقرّ بوجود إيجابيات حيث يقول : «وقد أدخل الاستعمار بهذه الربوع الآلات العصرية والعمران العصري والثقافة المتطورة (مسرح، سينما، مكتبات) وأساليب إنتاج راقية، وقد بلغ عدد المؤسسات العصرية عام 1952 : 230 مؤسسة تشغّل 50 أجيرا على الأقل، وبلغت المساحات المبذورة بالبلاد 4.000.000 هكتار قبيل 1956 عن 1.000.000 هكتار في أحسن الحالات. . .» (أنظر ص8).

كما يقول في السياق ذاته :«إن الحصيلة التي أفضى إليها الاستعمار الفرنسي كانت غداة 1956 حصيلة محدودة بطبيعتها، لكن غير هيّنة وتشكل بالنسبة إلى دولة الاستقلال قاعدة لا يستهان بها لتطبيق سياستها في المجالين الاقتصادي والثقافي «(أنظر ص 15).

ومثل هذه القراءة في المرحلة الاستعمارية تشجعنا على طرح بعض الأسئلة التي تبدو لنا مفيدة.

- فهل كان الاستعمار الفرنسي بالنسبة إلى المجتمع التونسي عنصر تحوّل رأسمالي أم عنصر تخلف ؟

- فإذا كان عنصر تطور إيجابي، فكيف يمكن أن نفسر حالة التطور اللاّمتكافئ بين الجهات والمناطق وتمييز «تونس النافعة» عن تونس اللاّنافعة ؟

- ألم يكن الاستعمار الفرنسي في تونس استنزافيا واضحا للثروات الطبيعية والمواد الأولية وبناء لاقتصاد متخارج extraverti مسخّر في خدمة اقتصاد المتروبول ممّا أدّى إلى خلخلة البنى الاجتماعية وتدمير عناصر تماسك المجتمع ؟

- لقد حلّل الباحث الاستعمار في كتب أخرى مثل كتابه : مفهوم الإمبريالية : من الاستعمار العسكري إلى العولمة مع المفكر سمير أمين، ورغم أن هدفه في الكتاب الذي نحن بصدد التعليق عليه هو إبراز أن دولة الاستقلال لم تبن على خلاء وإنما وجدت طرقات ومزارع وآلات ومصانع تركها الاستعمار إلا أننا نقترح أن يكون تقييمنا للمرحلة الاستعمارية منسّبا ومعتدلا. وأما في بقية الفصول من الباب الأول، فقد اهتم المؤلف بتتبع ورصد مختلف مراحل بناء الدولة الوطنية الفتية واقحام المجتمع التونسي في عملية تحديث سريعة وجريئة وغير مسبوقة في المحيط القريب والبعيد، بما يتطلبه ذلك من تعبئة للطاقات وحشد للحماس الشعبي وقدرة على الإقناع بقبول عمليّة التحديث في حدّ ذاتها التي تستند إلى مرجعيات غربية : فرنسية وأمريكية. وقد كان د. الهادي التيمومي موفّقا أيّما توفيق في تفكيك عمليّة التحديث وتحليل توجّهاتها وخاصة مضامينها. فقد اهتم في الفصل الأول بالمسائل التالية :

1 - رصد مؤسسات السياسة والاقتصاد من خلال خطوات محددة مثل إعلان دستور 1959 وبعث النظام الجمهوري وتونسة الأمن والقضاء والإدارة والسياسة والإعلام وتكريس مؤسسات السيادة الاقتصادية وتحقيق الجلاء الزّراعي.

2 - إرساء مؤسسات تحديث المجتمع وتصفية الأشكال ما قبل الرأسمالية للملكية الزراعية وتوحيد التشريع وعصرنته وتوحيد التعليم وتطويره ومحاولة تعصير الثقافة وترسيخ هويّة وطنيّة جديدة ومحاولة إقرار وجود أمّة تونسية.

ج - تحديد خصائص السياسة الاقتصادية الليبرالية (1956-1961)بكلّ ما عرفته من تناقضات.

ويؤكد المؤلف في هذه الفقرة على أنه «إجمالا يمكن القول إنه بالرغم ممّا سجّل من تحسن اقتصادي نسبي بداية من 1960، فإن المردود التنموي في هذه المرحلة الاقتصادية الليبراليّة بقي ضعيفا وخاصّة في السنوات (1956-1959)، إذ لم تتعدّ نسبة النمو الاقتصادي في السنوات بين (1959-1962)، 3.5 سنويّا. وقد تبيّن للجميع أن الإنشاء والخلق أصعب بكثير من مجابهة الاستعمار» (ص 75).

كما يحدد المؤلف مبرّر الإخفاق ويتمثّل في أن : «لقد ولد الرأسماليون في ركاب السيطرة الاستعمارية المباشرة على البلاد ولم تكن بالتالي ولادتهم نتيجة ديناميكية داخلية، لذلك كانت تنقصهم الكثير من الصفات التي يتحلّى بها الرأسماليون في البلاد الفرنسية مثل المبادرة والمخاطرة والعقلانية والشجاعة والتقشّف» (ص 72).

ولعلّ هذا ما يفسّر تكفّل الدولة بتوفير شروط نمو الرأسمال الخاص على حدّ تعبير المؤلف (ص 68) الذي يعتبر التعاضد في تونس ضربا من رأسمالية الدولة.

ولكنّ ما يتوجب أن نشير إليه هو أن رأسمال التونسي الخاص موجود من قبل إما بفعل الانتماء الأسري التقليدي وإما بفعل استفادة بعض الأفراد من البنيات الاقتصادية الاستعمارية المستحدثة والرساميل التي يتمّ ضخّها لفائدة الاقتصاد الوطني.

فهل يتعلّق الأمر فعلا بسياسة إقتصادية واضحة المعالم ومضبوطة التوجّهات والحدود أم هو مجرّد اختيار خاصّة وأنّ تلك المرحلة كانت في مجملها امتدادا للاستعمار الفرنسي وإبقاء على نفس الخصائص ونفس بنيات الإنتاج وقوّاها ؟.

ولعلّ هذا ما يؤكد في تقديرنا، ضرورة وجود جدل مستفيض حول المفاهيم المدخليّة لقراءة مرحلة بورقيبة (1956-1987) لوجود نوع من التباين حول كيفيّة القراءة. وليس أدلّ على ذلك من استعمال المؤلّف مصطلح «الهوس الحداثوي» (5)، تعبيرا منه عن حرص بورقيبة على تحديث المجتمع، ولذلك استفاض على امتداد صفحات 64 و65 و67 و68 في استعراض نتائج التحديث الذّي أقرّه بورقيبة، دونما إشارة واحدة إلى بعض السلبيات التّي رافقت عمليّة الإنجاز. ولعلّ هذا ما يُشجّعنا مرّة أخرى على إثارة موضوع جدوى القراءة النسبيّة وأهميتها في فهم مرحلة لم تكتشف بعد كل أبعادها ولم تعرف كلّ ثناياها إلى حدّ الآن.

وقد ينطبق الأمر أيضا على الفصل الثّاني من الباب الأوّل الذي عنونه «دولنة الاقتصاد وفرض الحزب الواحد» أو السنوات المتجهّمة وحلّل فيه نتائج السياسة الاشتراكية وتحديدا التّعاضد. فهل كان الأمر يتعلّق حقّا بسياسة إشتراكية أو برأسمالية دولة وفق ما هو معلوم من خصائص أم بنظام تعاوني MUTUELLE؟ كما أبدع المؤلف في إبراز مختلف الخطوات التحديثية التي اتخذها بورقيبة مابين 1956 و1962 مثل توحيد نظام الملكية العقارية وإلغاء أراضي الحبس بكلّ أنواعها وأراضي القبائل، إضافة إلى توحيد النظم القانونية وتحديث المدونة القانونية والأحوال الشخصية وتعصير القضاء وتحديث التعليم وجعله في مستوى التعليم الفرنسي. ولكنّ د. الهادي التيمومي يعتبر بأن كل هذه الخطوات تصبّ جميعها في إطار تحوّل الدولة الوطنية إلى مقاول إقتصادي رأسمالي بمعنى أنّه فضّل أن يكون أساس قراءته أساسا إقتصاديّا، وهو يكون بذلك قد أغفل - ولو جزئيّا - المعطى الثقافي والسياسي. فقد سعت مرحلة بورقيبة إلى بلورة ثقافة سياسية تهدف إلى بناء مرجعيات ثقافية موحدة وإلى إعادة تشكيل الإنسان التونسي تشكيلا جديدا يتلاءم مع المرحلة السياسية الجديدة.

ولعلّ هذا ما يؤكد هذا التنافس بين عناصر التفسير، ذلك أنه بقدر ما كانت السياسة التشريعية والعلميّة

حداثوية في مرجعيتها الفكرية والأيديولوجية وتحديثية من حيث الإنجاز، فإن «السياسة الاقتصادية» (على حدّ تعبير المؤلف) حافظت على نفس بنيات الاقتصاد الاستعماري وأبقت على نفس التفاوت بين الجهات والفئات. فمن كان محظوظا ومميّزا زمن الاستعمار الفرنسي كان كذلك في عهد دولة الاستقلال».

وانطلاقا من هذا، فإن ما يسميّه المؤلف بدولنة الاقتصاد والمجتمع وفرض الحزب الواحد وإقرار السياسة الاقتصادية التعاضدية وتبنّي سياسة ثقافية ممركزة وحداثوية، لا يروم تحقيق مصالح اقتصادية فقط مثلما يقول في مواضع متعددّة، بل ثمة إعتبارات أخرى، ربمّا لم يرد ذكرها، في حدود ما فهمنا من الكتاب. ولذلك، فحين حلّل «السياسة الاشتراكية التعاضدية» فقد أورد التفسير التالي : « لقد كان الحلّ الذي إرتآه أصحاب القرار السياّسي لتجاوز عجز رأس المال الخاصّ عن تحقيق الانطلاقة المنشودة هو تكفّل الدولة بنفسها بعمليّة التراكم الرأسمالي أي تحوّلها إلى « رجل أعمال» وتحمّلها كلّ المسؤوليات وعدم تكليف المجتمع بأيّة مبادرة...» (6). ومن أجل تدعيم هذه الفكرة، فإن المؤلف يضيف إقرارا آخر لا يقلّ وثوقا وأهمية عن سابقه : «ارتأت الدولة أنّ إنجاح الاشتراكية الدستورية يمرّ بالضرورة عبر إرساء سلم إجتماعية لفترة طويلة» (7).

ولئن كنّا نعتبر مفهوم «الاشتراكية» مجرّد شعار، فإن الغاية الأساسيّة من وراء كلّ هذه الممارسات الكليانيّة هي دولنة المجتمع قبل دولنة الاقتصاد، وفق تصوّر شمولي زاده أسلوب بورقيبة في التسيير السياسي المشخّص والكاريزمي والميّال إلى التحكّم في كل مفاصل الدولة ومستويات المجتمع وجزئيات الحياة اليومية، زاده تشدّدا على تشدّد. فالمعطى الاقتصادي هو خادم مطيع للاختيار الاقتصادي بل أداته المثلى، فتوزيع الثروة جزء لا يتجزأ من أسلوب التسيير السياسي. ولعلّ مثل هذه الرؤية التحليلية هي التي تشجّعها على إعادة النظر في الأولويات، فكنّا نتمنّى أن يقدم المؤلف دولنة المجتمع على دولنة الاقتصاد، ذلك أنّ الظاهرة الأولى منتجة طبيعيّا للظاهرة الثانية.

وأمّا الباب الثاني، وهو أمتع البابين المشار إليهما آنفا، فهو يقوم على التوافق بين التاريخ الاقتصادي والأنتروبولوجيا الاجتماعية. صحيح أن المؤلف حين حلّل نتائج سياسة الانفتاح الاقتصادي وخاصّة إيجابياتها، فقد ركّز على المعطى الاقتصادي أو ما يمكن أن نسمّيه بالقراءة الاقتصادية حين قال : « لقد أصبح الاقتصاد التونسي بفضل هذه العائدات بمثابة الاقتصاد شبه الريعي، وتمّكنت الدولة من الاضطلاع بدور مهيمن في الاقتصاد سواء على مستوى الاستثمارات أو مستوى العلاقات الاقتصادية مع الخارج (ص124) ولكن ذلك لم يمنع من الاستفادة من فضائل التحليل الأنتروبولوجي لفهم شبكة متكاملة من الأزمات مثل أزمة إتحاد الشغل في علاقته بالدولة (ص137-138) والتوّسع الحضري الزاحف (ص 141-143) ومشكلة التخاطب اليومي بين التونسيين (ص143) وانفجار قفصة المسلح وظهور الإسلام الاحتجاجي المسيّس (ص156-157). فاللافت للانتباه أن المؤلف حين يصل هذا المستوى بالذات من التحليل، يقرّ بأهميّة المعطى السياسي وربّما علويته قياسا بمعطيات أخرى مثل الاقتصاد. فهذه الشبكة من الأزمات المتعدّدة في مظاهرها ومضامينها، هي نتائج أزمة واحدة وثمرة جذر مشترك، إنه الانغلاق السياسي والاستفراد بالحياة السياسية وغياب الحرّيات.

فحتى حين حلّل المعطى السياسي على تعقده وثرائه وتنوّعه، فإنه فضّل إعتماد أسلوب كتابة أقرب إلى الجنس الأدبي عامّة وإلى جنس الرواية على وجه الخصوص، فكانت العبارة عامّة كان باللاإمكان صياغتها بشكل مختلف: «لقد كانت أواخر أيّام بورقيبة مرحلة متعفّنة لا تبعد كثيرا عمّا كان سائدا بقصور بعض البايات الحسينيين الذين أطاح بهم بورقيبة نفسه : بطانة سوء محيطة به، نساء غير رفيعات المستوى ومتزلفون ومغامرون ومستشارون وقصائد مدح بلهاء...» (8).

إيجابيات رغم الإخفاقات :

رغم بعض الإخفاقات وبعض الأزمات، فإن المؤلف يفضّل أن يعدّد مستويات النجّاح التي توصّل إليها اعتمادا على القراءة الأنثروبولوجية. إنّه يعبّر عن ذلك بعبارة التطوّر المعتبر الذي يتمظهر من خلال مقاييس محدّدة مثل : تجدّد الثقافة بنسبة كبيرة وارتفاع نسب تعلّم المجتمع وتراجع الأميّة بشكل واضح وبروز عائلة عصرية وامرأة متحرّرة وانفتاح على فرنسا والعالم الغربي وتضاؤل الفجوة بين الثقافة العالمة وثقافة الجماهير وتعمّق التجانس الوطني والولاء القطري وتطوّر الإنتاج الثقافي... فالحصيلة هي إذن في غالبها الأعمّ إيجابية لأنّها تعمّق الوعي الحداثوي وتقدّم بالمجتمع نحو التحديث أشواطا متأكّدة، ولكن مع ذلك لا يجب أن نغفل في تقديرنا، ترّسخ السلوكيات الجهويّة وتمركز السلطة وشخصيتها وقمع النخب وخاصّة اليساري منها والقومي. وتلك معايب ونقائص متأكدة قلّلت من شأن التحديث على إيجابيته الواضحة. فقد لا نختلف كثيرا حول إختيارات بورقيبة الصائبة في مجملها من جهة وإيجابيّات التحديث من جهة أخرى، ولكن ذلك لا يمنع أن نبدي بعض الاختلاف فيما يتعلّق بأسلوب القراءة. فحين يخرج المؤلف من حقل التاريخ وخاصة التاريخ السياسي والاقتصادي ويلج مجال الأنثروبولوجيا، فإنه يبدع في جمع التفاصيل والجزئيات التي يضفي عليها من روحه المرحة والميالة إلى النكتة نكهة خاصة، ولكن السؤال المركزي يظلّ قائما : هل أن الإغراق في التفاصيل مهمّ بالنسبة إلى بحث يلزم نفسه بالدقة والصرامة العلميتين؟ كما يمكن أ ن نلاحظ أيضا بأن بعض التأثيرات الذاتية اقتحمت عليه موضوعيّته التي لا يرقى إليها الشكّ حين ضنّف في الصفحتين 192 و193 رموز الابداع والثقافة في تونس...

فمن المتأكّد أن المرحلة صعبة واستثنائية الأمر الذّي يلزم الباحث بالدخول في كثير من التفاصيل : «فالكلمات التي كان يعبّر بها الناس على سبيل المثال عن الملابس كانت : « حواليّ، جرودي، هدارشي، درابيلي، رماريمي، كتاتيني»، وهي كلمات خشنة أصبحت اليوم «حوايجي» أو «دبشي» (ص 188)».

كما يقول في سياق آخر : «أصبح التونسي مسكونا بحب التمتّع بالحياة، وبدا ذلك واضحا للعيان منذ سبعينات القرن العشرين وتحسّن المستوى الحياتي العام للسكّان : البحث عن «القعدة» و«التفرهيد» و«الجوّ» و«الدّعسة» و«الشيخات» والنّفور من الكبيّ».

كما يتوّجب أن نشير إلى أنّ الدكتور الهادي التيمومي أبدع حين حلّل أنتروبولوجيا الشخصية التونسية (من ص 209 إلى 219) وعدّد إيجابيّاتها وميزاتها، ولكن ذلك لا يجب أن يغفل بعض السلبيات التي من بينها «عدم الحماس للجهد المضني والميل للحدّ الأدنى للمجهود وتغليب الولاء والجهويّة والزبونيّة على الكفاءة والاقتدار الشخصيّين... إلى غير ذلك من النّقائص».

الخاتمـــة :

قد نختلف كثيرا أو قليلا في تقويم هذا الكتاب ولكن ذلك لا يمنع القول إنه واحد من أهمّ المؤلفات التي وضعت لتفكيك مرحلة بورقيبة وتحليلها. فما تزال هذه المرحلة بكلّ تفاصيلها وثناياها وتجاعيدها قريبة من عواطف ومشاعر التونسيّين وراسخة في عقولهم وقلوبهم. فالقرب الوجداني والعاطفي من تجربة بورقيبة يخلق صعوبات منهجيّة وعمليّة لا حصر لها ويعقد مهمّة الباحث الموضوعي. ولكن رغم ذلك استطاع المؤلف أن يتوصّل إلى قراءة موضوعية ومتماسكة ومتوازنة وقادرة على إثبات قوّتها. صحيح أنّ هذه القراءة ركّزت على البعد الاقتصادي بل غلّبته في بعض مواضع التحليل، إعتمادا على نظريّة المعرفة التاريخيّة التي يؤمن بها المؤلف ولكن ذلك لا ينقص من قيمتها. صحيح كذلك أنّها أغفلت إلى حدّ ما دور الفاعلين السياسيّين أي ما نسمّيه بالشخصيّات

والنخب السياسيّة ولكن ذلك يتعلّق بمؤشرات القراءة ومقاييسها. إنّ مثل هذه الملاحظات ليست استنقاصا لقيمة الكتاب، فهو عمل راسخ القدم وثابت القيمة وأكيد الأهميّة والجدوى... فقيمة هذا الكتاب تتأكّد أكثر حين نعلم بأن - مرحلة بورقيبة لم تحلّل بما فيه الكفاية لاعتبارات متعدّدة من بينها قرب المرحلة وحساسيتها. ولذلك يأتي هذا الكتاب ليرسي تقاليد التعامل الموضوعي مع المرحلة ويثبت ضرورة التعامّل معها بكلّ موضوعيّة من أجل فهم مستويات النجاح ولكن أيضا الإخفاق. ولذلك يعدّ هذا الكاتب واحدا من الذين حاولوا قراءة المرحلة بكلّ موضوعية وتوفقوا في ذلك بشكل واضح. ولاغرابة في ذلك، إذا كان المؤلف يملك ناصية الوثيقة، ويلمّ بكلّ تفاصيل المرحلة.

الهوامش والإحالات

1) د. الهادي التيمومي، تونس 1956 - 1987 ،دار محمد علي للنشر، صفاقص -تونس 2006.
2) عدنان منصّر، دولة بورقيبة، كلية الآداب، سوسة 2004، المنصف ونّاس ،الدولة والمسألة الثقافية في تونس، دار الميثاق، بيروت، 1988.

3) Voir Ethnologie in Encyclopedia Universalis ،1988.

4) د. الهادي التيمومي، مرجع سابق، ص5.
5) د. الهادي التيمومي، مرجع سابق، ص67.
6) د. الهادي التيمومي، تونس : 1956 - 1987 ،دار محمد علي للنشر، صفاقص-تونس 2006، ص76.
7) نفس المرجع، ص77.
8) د. الهادي التيمومي، مرجع سابق ،ص171.

نجيب محفوظ
نموذج الالتحام بين كاتب ومدينة

الحبيب الجنحاني

ماذا يستطيع المرء أن يكتب عن كاتب عملاق مثل نجيب محفوظ في صفحات معدودات، وقد ألفت حوله كثير من الدراسات النقدية والجامعية، وخصصت له أعداد كاملة من الدوريات الثقافية، ولكن بالرغم من هذا الكم الهائل من النصوص العربية والأجنبية التي تناولت جوانب مختلفة في شخصية الراحل الكبير فما تزال جوانب خفية في شخصيته حرية بالمزيد من البحث والتدقيق، وهذا ما يميز الأدباء العالميين الكبار.

سجل لنا تاريخ الآداب العالمية أسماء كتاب لامعين اشتهروا بنظام معيشي يومي دقيق، وسنن حياتية حازمة، ولكنني أعتقد أن السنن الحياتية المحفوظية نادرة، فلم أعرف كاتبا عالميا شهيرا بقي وفيا لأسلوب خططه لحياته وفاء نجيب محفوظ لتقاليده الصارمة طيلة سبعين سنة، ومن هنا فلم يكن نجيب محفوظ كاتبا روائيا عالميا فحسب، بل كانت حياته اليومية رواية رائعة، وقد يفاجئنا بعض الروائيين المصريين ممن تعرفوا عن كثب إلى حياة نجيب محفوظ بنص ممتع مستوح من شخصيته كما استوحى هو نفسه كثيرا من نصوصه الروائية من حياة أشخاص عاشرهم عن قرب.

كتب النقاد كثيرا عن أسلوب محفوظ الروائي، وعن موضوعات رواياته، وتصويرها للحياة الاجتماعية القاهرية في شتى جوانبها، ولكنني أرى نصوصا سردية جيدة تكتب عن نمط الحياة اليومية للكاتب الكبير تثري نصوصه الإبداعية، وتلقي عليها المزيد من الأضواء الكاشفة، إذ أن العلاقة متينة بين هذا النمط الحياتي وبين النص الإبداعي المحفوظي.

يبدأ نظامه اليومي بالسير مبكرا على ضفاف النيل بالقاهرة، وعلى شواطئ البحر الأبيض المتوسط بالإسكندرية صيفا، وبارتياد مقاهيه الصباحية التي يقرأ فيها الصحف اليومية، وينتهي مساء بمجالسه الشهيرة التي يلتقي فيها مع «شلة الحرافيش»، ومع بقية «الشلل» الأخرى في مراحل مختلفة من حياته، ولعل أبرز ما تتسم به هذه الرواية الحياتية الصداقة والوفاء، الوفاء للمكان، وللزمان وللإنسان.

لما تحدث عن دور المقاهي في رواياته قال: إنه دور كبير، فقد استمد كثيرا من شخصياته من المقاهي، ومن جماعة «شلة الحرافيش» بصفة خاصة، والمقهى عنده هو «محور الصداقة».

ولابد من الإلماع في هذا الصدد إلى أن للمقاهي

الثقافية تقاليد راسخة في الحياة السياسية والفكرية والفنية القاهرية ابتداء من مقهى «متاتيا»، وقد تحلق فيها عدد من رواد السياسة والفكر الإصلاحي حول جمال الدين الأفغاني إلى المجالس المحفوظية الأخيرة في مقهى «فندق ميناهاوس»، و«فرح بوت» وقد كتبت نصوص متعددة تؤرخ لهذه المقاهي في حياة الأحزاب، والتيارات السياسية والفكرية المختلفة، فقد كتب المؤرخ المصري المعروف عبد الرحمان الرافعي متحدثا عن مقهى «ريش» قائلا: « إن «ريش» مثل بمفرده عاصمة ثقافية جمعت كل التيارات دون تمييز، كما استوعب معظم مثقفي مصر في فترة الخمسينات والستينات»، بل اتخذه زعماء ثورة 1919 مقرا سريا يجتمعون فيه، ويؤكد عبد الرحمان الرافعي أن صاحب المقهى كان عضوا في خلايا ثورة 1919، وكان من رواد « ريش» الزعيم جمال عبد الناصر، وغنى فيها صالح عبد الحي، وأم كلثوم، والشيخ أبو العلاء.

وكتب أحمد عباس صالح عن دور مقاهي القاهرة في الأربعينات والخمسينات يقول: «كان المقهى في حياة جيلي من المصريين أساسيا، لم يكن مكانا للتسلية، بل للقاء مع الصحاب من الأدباء، والمفكرين الجدد، وتعددت هذه المقاهي بحيث لا يسهل حصرها، وكان في بعضها شيء من التخصص، فهناك المقهى الذي يضم السياسيين بصفة خاصة، وكانت القاهرة تغلي بالتيارات المختلفة، وكنا نرى زعماء العرب من المشرق والمغرب، وهم في المعارضة، وكانت الخمسينات بصفة خاصة قمة نشاط حركات التحرر الوطني في المنطقة»، وتعرف في المقاهي على زعماء عرب مشهورين مثل الحبيب بورقيبة، وعلال الفاسي، وفي مرحلة لاحقة على أحمد بن بيلا وهواري بومدين.

ولابد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن هذه المقاهي لم تؤثر في حياة السياسيين والمثقفين المصريين تأثيرها العميق في حياة نجيب محفوظ، وفي نصوصه الإبداعية، وهذا يعود أساسا إلى وفائه للمقهى باعتبارها رمزا للصداقة طوال مراحل متعددة، وهي متنوعة في حياته من المقاهي الشهيرة في أحياء القاهرة الشعبية التي هام بها نجيب محفوظ، وخلدها في نصوصه إلى المقاهي الارستقراطية في فنادق خمسة نجوم، ولم يفارق مقاهيه المحببة إلا عندما أزعجه العسس، وتنصت المخبرين.

ولا يمكن أن نتحدث عن مقاهي نجيب محفوظ دون الإشارة السريعة إلى علاقته الحميمة بمقهى الفيشاوي منذ صباه إلى عهد الشيخوخة، فهو يقع على قاب قوسين أو أدنى من البيت الذي نشأ فيه، وهو معلم بارز من معالم حي الحسين الذي كان له أثر بعيد المدى في حياة نجيب محفوظ، وفي نصوصه الإبداعية. تحدث عن «الفيشاوي» قال : «كان جلوسي بمقهى الفيشاوي يوحي لي بالتفكير، كل نفس شيشة كان يطلع بمنظر. كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة، كان معظم وقتي أقضيه في الفيشاوي أيام العطلات، المقهى عالم من الأنس، ملتقى الأصحاب».

ويروي لصديقه محمد سلماوي علاقته بالفيشاوي في شهر رمضان فيقول: «أما في سني الكبير فقد كانت السهرة بقهوة الفيشاوي مع الأصدقاء لا تدانيها أية متعة أخرى، لقد كنا نذهب بعد الإفطار، ونظل بالفيشاوي حتى السحور لتناول سحورنا هناك، ونعود مشيا على الأقدام إلى العباسية حيث كنا نسكن عن طريق الجبل فكان ذلك يحضرني نفسيا للصيام والتأمل في اليوم التالي، فلم يكن هناك في هذه الطريق إلا المقابر والخلاء. في ذلك الوقت لم يكن هناك تليفزيون، ولا فوازير، ولا مسلسلات، وكانت متعتنا في (قهوة الفيشاوي) حيث كان البعض يلقي آخر النكات، والبعض الآخر (يدخلون لبعضهم قافية)، وكل ذلك في جو من الود والصداقة والبهجة والسرور يستمر حتى الصباح».

استعملت قبل قليل مفهوم نجيب محفوظ الرواية في نمط حياته اليومية، وفي مجالسه، وعلاقته الاجتماعية وأود الإشارة الآن إلى أن هذه الرواية ملتحمة التحاما

شديدا برواية أخرى عظيمة ورائعة فهم الكاتب أسرارها، وغاص في أعماقها هي القاهرة الرواية الخالدة خلود نهر النيل فقد ارتوى من نبعها، وعرف عن قرب فئاتها الاجتماعية المتنوعة من الحرافيش إلى الباشوات، ولكن حبه الكبير الذي بقي وفيا له إلى آخر رمق من حياته هو حبه للطبقة الاجتماعية التي ينتسب إليها، الطبقة الوسطى التي صور حياتها، وخلدها في رواياته، وبخاصة في الثلاثية.

إن التحام نجيب محفوظ بمدينته يعد في نظري من أبرز ميزاته مبدعا وإنسانا، وهو ليس التحام الكاتب بالمدينة، بل هو قبل ذلك التحام الإنسان بالمدينة، فكما كان نجيب محفوظ في جل ما كتب وفيا لمدينته كانت القاهرة وفية له، فمن أبوابها دخل إلى العالمية.

إن تأثير نجيب محفوظ في الأدب العربي المعاصر، وخصوصا في الفن السردي تجاوز حدود مصر ليشمل جميع الأقطار العربية مشرقا ومغربا فهو دون ريب إمام الروائيين العرب المعاصرين.

ولا بد من التلميح في هذا الصدد، وأنا أكتب هذا النص بمناسبة الاحتفال بمرور خمسة وتسعين عاما على ميلاد الأديب الكبير إلى ما تركه نجيب محفوظ من أثر بعيد المدى في الأدب التونسي المعاصر، وقد تجاوز هذا الأثر عالم الروائيين التونسيين ليبلغ مدارج الجامعة التونسية من تدريس لرواياته، وإعداد رسائل جامعية عن نصوصه الإبداعية، كما كان تأثيره بارزا في برامج المدارس الثانوية، وألفت كتب عديدة عن رواياته التي تقرر تدريسها ضمن هذه البرامج.

وحرص المثقفون التونسيون على الالتقاء به في مجالسه كلما سنحت الفرصة بزيارة القاهرة، فقد التقيت به مرة واحدة بمقهى «كازينو قصر النيل» فرأيت رجلا متواضعا تحلق حوله عدد من الأدباء الشبان للإفادة من تجاربه وملاحظاته، وكان صموتا، قليل الكلام، وإذا سئل أجاب باقتضاب.

وحضر مجلسه مرات عديدة الأديب التونسي رشيد الذوادي، وأصدر كتابا قبل سنتين بعنوان «مقاهي نجيب محفوظ في مرفأ الذاكرة»، وأجرى معه الأديب التونسي أبو زيان السعدي حوارا مطولا في كازينو كليوبترا نشره في مجلة « الدستور» بلندن عام 1984، وأعاد نشره في «الحرية» بتونس غداة وفاة الأديب الكبير تناول فيه تجربته الروائية، ومعرفته بالأدب التونسي، وموقفه من النقاد، وعلاقته بحزب الوفد، وموقفه من التجربة الناصرية، وتجاوز تأثير نجيب محفوظ في النخبة المثقفة ليبلغ شرائح اجتماعية أوسع عن طريق رواياته التي تحولت إلى أفلام سينمائية، أو إلى مسلسلات تلفزيونية.

لا يمكن أن أنهي هذا النص دون الإشارة السريعة إلى علاقة نجيب محفوظ بالسياسة، وقد اتخذ منها مواقف مؤيدة، وأخرى رافضة في نصوصه الروائية، ويبدو أن الكاتب عبر أساسا عن مواقفه السياسية بأسلوب روائي، فلم يعرف عنه أنه انخرط في العمل السياسي اليومي، كما كان الأمر بالنسبة لعدد كبير من المثقفين المصريين المعاصرين له، فلم يحلم يوما ما بالسلطة، فسعى إلى سلطة المعرفة عن طريق الأدب «أنا مش بتاع سلطة»، فلم تكن السلطة في يوم من الأيام هدفي ومأربي وذلك لسبب بسيط هو أنني ما كنت أستطيع الجمع بين السلطة والأدب». تأثر بثورة 1919، وأحب زعيمها سعد زغلول، فقد كتب يقول: «أعتبر نفسي من براعم ثورة سنة 1919، فإذا كان للثورة رجالها الذين قادوها، وشبابها الذين اشتركوا فيها، فأنا من البراعم التي تفتحت وسط لهيب الثورة، وفي سنوات اشتعالها، ولم يكن عمري حين قامت ثورة 19 يزيد على سبع سنوات»، فلا غرابة أن يصبح وفديا بعد ذلك، وهو يرى أن أفكار مصطفى كامل، ومحمد فريد التي قام على أساسها الحزب الوطني هي التي مهدت لثورة 1919، فخطب مصطفى كامل، وشعاراته مثل «لا مفاوضة إلا بعد الجلاء»، ومبادئه التي سار عليها محمد فريد كانت هي وقود الثورة، ويقول عن موقفه من النظام الملكي: «لا بد أن

أعترف أنني لم أكن مخلصا للنظام الملكي، ولم أكن أطيقه، حتى أنني عندما كتبت رواياتي الأولى خاصة «عبث الأقدار»، و «رادوبيس»، تطورت الأحداث في الروايتين للتعبير عن هذا الرأي وتأكيده. كان ضمن أحداث الروايتين ملكان يخونان شعبيهما، فيكون مصيرهما العزل، ونحن كأبناء لثورة 1919، وحزب الوفد، تربينا على كراهية النظام الملكي»، فلا غرابة أن يتحمس بعد ذلك لثورة 23 يوليو التي أسقطت النظام الملكي، وتبنت في مرحلة لاحقة «تجربة اشتراكية»، ولكن سرعان ما خاب أمله فاتخذ منها موقفا نقديا، «فنحن في مصر تحمسنا لنظام عبد الناصر على أساس أنه النظام الاشتراكي الذي سيحقق لنا العدالة التي نحلم بها، ثم اتضح أن التركيبة لم تنجح، وأن العدل يمكن تحقيقه في ظل نظام ديمقراطي». إنه من المعروف أن السلطة الاستبدادية لا تقبل المواقف النقدية، وإن صدرت عن كبار الكتاب، وجاءت حذرة ومسالمة كما كانت مواقف نجيب محفوظ، ولذا لقي نجيب محفوظ وأسرته عنتا شديدا من السلطة في المرحلة الناصرية فراقبه عسس النظام، وأزعجوا زوجته في الشارع، وبلغته رواية تقول إن سيارة محملة بمجموعة من العسكر، ومعهم ضابط برتبة كبيرة ذهبت إلى اعتقاله في بيته، وقبل أن تصل إلى بيته جاءها أمر بالعودة، وعدم إكمال المهمة، واتضح أن الذي أنقذه كل مرة من عسف الأجهزة الأمنية هو تدخل عبد الناصر شخصيا، ولم يكن نجيب محفوظ في حقيقة الأمر معارضا لثورة يوليو، بل نقد غياب الديمقراطية في نظامها، مذكرا أن الديمقراطية هي المبدأ السادس من مبادئ الثورة، وقد أعلنت الثورة أنها تسعى لتحقيقه، ولكن البون شاسع بين الشعارات والممارسة في الخطاب السياسي للنظم الاستبدادية.



النادرة والبخلاء
في كتاب «البخلاء» للجاحظ
«جدلية المقدّس والمدنّس»

الحبيـــب العوّادي

يهتم هذا المبحث أساسا بدراسة خصائص النّادرة عند الجاحظ باعتبارها جنسا نثريّا وسرديا مخصوصا يتميّز في المقام الأوّل بالايجاز من الناحية الكمية والفكاهة والهزل من الناحية النوعية. بيد أنّ المفاجأة التي يحدثها العنوان من أول وهلة في ذهن القارئ، تتمثل أوّلا في الغرابة الكامنة في الربط المباشر بين قطبين لا يلتقيان أو هما قطبان متباعدان بحيث يستعصي الرّبط بينهما على سبيل التجاور أو التزامن في لحظة واحدة. أمّا المستوى الثاني فيتعلّق بالصّلة التي تشدّ هذه الجدلية إلى نصوص «البخلاء» ومن هنا ننتقل من السيّاق الدّلالي الأكبر، أي سياق المقدّس والمدنّس وهو سياق دينيّ عام ذو صبغة تقديسيّة عقديّة جادّة إلى السيّاق الدّلالي الأصغر الذي يرتكز على محورين : محور **النوادر** أوّلا ثمّ «البخلاء» ثانيا. أمّا المحور الأوّل الذي يتمثل في كلمة «النوادر» فيتضمّن معنيين متقابلين أوّلهما جادّ وقد خصّص له بعض الكتّاب فصولهم في مصنفاتهم، وتعرّضوا فيه إلى نوادر كلام العرب في الحكمة والأمثال، وثانيهما اصطلاحي جاد بمعنى النّدرة عن مجاله اللّغويّ الصرف إلى المجال الاصطلاحي الذي التبس بمعاني الهزل والضّحك. وكلمة «النوادر» في حدّ ذاتها تستدعي الضحك بمجرد سماعها لأنّها تردنا عبر الذّاكرة إلى أقاصيص ضاحكة ومضحكة.

أمّا المحور الثاني فيتعلّق بكتاب «البخلاء» حيث ترتبط لفظة «النوادر» مباشرة بقطبين هزليّين، الأول يتمثل في «البخلاء» باعتبارهم أشخاصا كسهل بن هارون والكندي، ثم باعتبارهم عنوانا لكتاب حيث يقع تجريدهم من شخصانيّتهم ليصبح الدال ذا دلالة تجريديّة (1) رمزيّة تنصهر فيها تدلاليّة الأسماء وتذوب في بوتقة اسم البخل نفسه. البخلاء إذن هم البخل مشخّصا أو البخل مطلقا.

فإذا صرفنا النظر الآن عن جدليّة «المقدّس والمدنس» فإنّ لفظة «نوادر» بإمكانها وحدها أن تـثير الضحك في السّامع دون الإحالة على قصص هزليّة بعينها أو على مشاهد طريفة محدّدة، معنى ذلك أنّها أصبحت تجسّد بنية صوريّة تجريديّة (2) لدى المتقبّل، نواتها الأساسية الغرابة والضّحك، وهذه البنية الصورية هي التي تحدّد «جنس» (3) النّادرة وهي التي توجه السامع أو القارئ إلى نمط معيّن من الخطاب.

إن البحث في نوادر البخلاء يجعلنا نتساءل عن «الفلسفة» التي جعلت الجاحظ يختار موضوع البخل لتأليف كتاب كامل في الغرض، وعن «فلسفته» في التخطيط لهذا الكتاب، أي يمكن أن نتساءل عن القواسم المشتركة

بين نصوص النوادرالمختلفة، ماذا تمثل بالنسبة إلى بعضها البعض من جهة وبالنسبة إلى الكتاب برّمته من جهة أخرى؟ وبالنسبة إلى «جنس» النادرة من جهة ثالثة؟

يذهب شارل بلاّ في مؤلفه (4)«le milieu basrien et la formation de Gahiz» إلى أن ظاهرة البخل التي أسّس عليها الجاحظ كتاب البخلاء كانت صفة مميّزة للطبقة البرجوازية التي أثرت بفضل اقتصادها المفرط، معنى ذلك أنّ البخل شكل منهجا اقتصاديّا وسلوكا حياتيا وحضاريا استطاع أصحابه بواسطته أن يثبتوا شخصيتهم إزاء قوة النفوذ العربي الثقافي والسياسي والدّيني. وتبعا لذلك دخلت ظاهرة البخل في صراع عنيف مع محور القيم الأخلاقية العربيّة ألا وهو الكرم. وفي هذا المقام يذهب فاروق سعد إلى أنّه «من المؤكد أن هذه الآفة الزمنيّة قد أوحت الاشمئزاز إلى نفوس العرب المعروفين بطبيعتهم السّمحة وميلهم الوراثي للكرم والجود، اذ لا ريب في أنّهم لم يأتلفوا وهذه النّظرية الجديدة ثمّ ما لبث أن تحوّل فضولهم ودهشتهم إلى حقد على البخل والبخلاء نما في إطار الشعوبية الطبيعي» (5).

فهذا الجدل الذي كان قائما إذن بين الكرم والبخل هو في الحقيقة تجسيد لتقابل قيميّ يستهدف أساسا الطّعن في ركيزة سلّم القيم الأخلاقية العربيّة ألا وهي الكرم وليس تمجيد الموالي للبخل واعتزازهم به إلاّ إدانة بالخلف للكرم العربيّ باعتباره سلوكا في الحياة العربيّة وفلسفة في الوجود وسمة مميّزة «للطّبيعة» العربيّة.

أمّا المستوى الثاني في التقابل والتوتّر فهو ذو صبغة دينية، وإذا كان بعض الشعراء الموالي (الفرس) كبشار بن برد (6) وأبي نواس (7) قد اتخذوا من المقدّس الدّيني مطيّة للسّخرية والاستهزاء، فإنّ «البخلاء» قد عارضوا بفلسفة بخلهم النظرة الدّينية الإسلامية الدّاعية إلى اعتناق فلسفة الكرم، وتحرير النفس من قيود الشح وسلطان البخل والتقتير، قال تعالى : «فاتّقوا اللّه ما استطعتم واسمعوا وأطيعوا وأنفقوا خيرا، ومن يوق شحّ نفسه فأولئك هم المفلحون» (سورة التغابن، الآية 16).

وفي سياق سورة «محمد» يأتي التقابل بين الإنفاق والبخل بكيفية مباشرة، يقول تعالى : «وهَا أَنتُمْ هَؤُلاَءِ تُدعون لتنفقوا في سبيل اللّه فمنكم من يبخل ومن يبخل فإنما يبخل عن نفسه، واللّه الغنيّ وأنتم الفقراء» (الآية38).

والطريف في موضوع البخل ضمن هذا السياق المتشابك الذي تتنازعه الأطراف الدّينية والاجتماعية والسّياسية والاقتصاديّة (8) أن الجاحظ اهتدى بذكائه الحادّ إلى أنّ ظاهرة البخل تشكّل الموضع البؤري (focal) الذي تجسّدت فيه كل المتناقضات والصّراعات داخل المجتمع العربيّ الاسلاميّ بتباين أجناسه، وهو مادفع طه الحاجري إلى اعتبار أن الجاحظ «أخذ هذا الموضوع الذي كان أكبر مثارة لشّهوات السياسة والعنصريّة، والذي كان جديرا أن يثير عوامل المشاقة والمخاصمة فجعله موضوعا أدبيّا خالصا ومتعة فنيّة رائعة، وكان رهينا بالأغراض الموقوتة التي أثير من أجلها» (9).

وكون الجاحظ قد جعل البخل موضوعا لكتابه فهذا لا نزاع فيه وإن كان في حاجة ماسّة للتوضيح والكشف، أمّا كون الموضوع «أدبيّا خالصا» فهذا حكم تقليصيّ يحدّ من أبعاد إشكاليّة البخل ويفرغها من دلالات كثيرة (10).

ولنا أن نعود الآن إلى فلسفة نصّ «البخل» أو فلسفة «نادرة البخيل» عند الجاحظ.

يقول الجاحظ في مقدّمة «البخلاء» (ص6) محدّدا طبيعة الضّحك وباحثا عن مبرّر مقنع لموضوع كتابه ولمنهجه في تأليفه : «وهو شيء في أصل الطّباع، وفي أساس التركيب، لأن الضحك أوّل خير يظهر من الصّبي وبه تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه، ويكثر دمه الذي هو علّة سروره ومادّة قوّته»، ومن الباحثين من يذهب إلى أنّ الجاحظ لم يكتب نوادر البخلاء على غير نهج؛ ولا سلك في وضعها مسلك الجاهل بسنن التنادر بل كان في توليدها عليما موفيا لشرائطها محيطا بكلّ ما يكفل للنّوادر حسن الموقع عند من يتقبلها (11) ويؤكد الجاحظ أنّ أسلوبه ـ كما هو معلوم ـ يعتمد على المزج

بين الهزل والجدّ والضحك والبكاء، ويفسّر Ch. Pellat ذلك بقوله : «إنّ هذا الإلحاح الذي نعدّه اليوم ممتنع الوجوب، كان في زمن الجاحظ أمرا ضروريّا لأنّ الهزل بعامّة مكروه عند العرب لعدم ملاءمته للحلم والوقار» (الجاحظ، ص389) ويعلّل الجاحظ مذهبه في الكتابة بأنّ الجدّ الدّائم متعب مملّ، وأنّ في الهزل راحة وفي المزاح استجماما. ونحن نعتقد أن المهمّ في كلام الجاحظ ضمن هذا السّياق لا يكمن في ماذهب إليه Pallat من أنّ «الهزل بعامّة مكروه عند العرب» (إن صحت هذه المقولة) وإنّما يتمثل في **التناول الجدلي** لظاهرة الهزل في علاقتها **بالجدّ**، ولظاهرة **الضحك** في علاقتها **بالبكاء**، وهذا التناول **الجدلي** متأصل في التفكير الجاحظي (12) بل إنّه يشكّل في نظرنا موطن الإضافة والطّرافة في الفكر الجاحظي عامّة.

وتصوّر «نصّ» النادرة لم يشذّ عن هذا التفكير الجدلي، ذلك أنّ النصوص الواردة في كتاب «البخلاء» تنقسم إلى نوعين متمايزين : النوع الأوّل عبارة عن مجموعة من الرّسائل والوصايا والرّدود، وكلّ هذه «الأنماط» تجسّد الجانب النظري لفلسفة البخل والأسس التنظيرية التي بنى عليها البخلاء «نظريّتهم» في البخل.

أمّا النوع الثاني فهو عبارة عن أخبار وقصص ونوادر قصيرة تصوّر حياة البخيل اليوميّة والعمليّة، وانطلاقا من هذين النوعين ألمع الجاحظ في مقدّمة مؤلفه إلى نمطين من النصوص : أوّلا الاحتجاجات وثانيا القصص (13) وهو التقسيم الذي تبنّاه أحمد بن امبيريك في مصنّفه «صورة بخيل الجاحظ الفنيّة»، (ص 129).

أمّا الاحتجاجات فقد وردت في شكل «وحدات كلاميّة» مطوّلة طبقا لطبيعة نوعيّتها من جهة، ولخصوصيّة الأهداف التي من أجلها وضعت من جهة أخرى. وقد نسبها الجاحظ إلى أعلام معروفين **كسهل بن هارون والكندي والثوري وخالد بن يزيد**. ومن الخصائص الشكليّة التي تتميّز بها الاحتجاجات الاستخدام المكثّف للأساليب الإنشائية التي من خصائصها أنّها لا تقبل التصديق والكذب، وكذلك المقابلة وإقامة الحجج والبراهين، وطرح الاحتمالات المختلفة وتوليد بعضها من بعض، وفي هذا السياق نتبيّن الخلفيّة الفلسفيّة والكلاميّة والحجاجيّة التي يتميز بها تكوين الجاحظ، وقد وقف بن امبريك على ذلك قائلا : «ونحن نعلم أنّ الجاحظ قد عاش في بيئة كلاميّة معتزلية، كما قد يكون تأثّر بالمدرسة الأثينية السفسطائيّة التي كانت تعلم شباب أثينا البيان ...» (14).

وأمّا «القصص» فقد استغرقت نصف الكتاب تقريبا، وقد وردت في شكل قصص قصيرة ونوادر تصوّر حياة البخيل وكيفيّة عيشه والمحيط الذي ينتمي إليه، وتتّصف هذه القصص ببساطة الوحدات السّردية وكثرة الأساليب الخبريّة وواقعيّة الوصف والتصوير، وذلك سعيا من الجاحظ إلى نقل صورة البخيل كما تجسّدت في الواقع دون أن يتصرّف في أبعادها وخصائصها.

من تلك القصص قصة زبيدة بن حميد الصّيرفي، وقصّة أحمد بن خلف، وقصّة ليلى الناعطيّة، وقصّة خالد بن عبد الله القسري، وقصّة الأصمعي وغيرها.

وهذه النصوص السّرديّة المفردة، المختلفة أنماطها إذ فيها الخبر والطرفة والنّادرة، تنتمي كلّها في الحقيقة إلى نص جامع هو «نصّ البخل» الذي جعله الجاحظ «كتابا» للبخل والبخلاء معا. فليست النصوص المفردة إذن إلاّ استدلالات مختلفة لظاهرة واحدة ولكنّها ظاهرة شديدة التعقيد، متعدّدة الأبعاد. ومن هنا يأتي دور الجاحظ في اختيار تلك النوادر دون غيرها، وصياغتها صياغة فنيّة ترتقي بها إلى درجة « الأدب» وتجعلها جزءا من الثقافة المكتوبة، وتوضّح في الآن نفسه سرّا من أسرار ظاهرة البخل (15). ولعلّ بعض الجمل التي يستهلّ بها الجاحظ نوادره تؤكّد لنا العلاقة المتينة بين النصّ المفرد والنص الجامع. من ذلك قوله في مستهل نادرة «الحزامي» : «وأمّا أبو محمّد الحزامي..» (16) أو قوله في نادرة أخرى : «ومن أعاجيب أهل مرْو» (17) بما تفيده «أمّا» من تفصيل و «من» من تبعيض.

وهذا التصوّر الكلّي لنصوص البخل يؤكد لنا مرّة

أخرى استراتيجيّة اختيار موضوع البخل أوّلاً، واختيار نصوص البخل وصياغتها صياغة أدبيّة راقية ثانيا. فليس الجاحظ إذن بريئا في اختيار الموضوع ولا في اختيار نصوص النّوادر.

وفي هذا السّياق اللّصيق بخصوصيّات «النصّ» لا بدّ أن نثير إشكالية العلاقة بين الشفويّة والكتابة. فلا شكّ أن النوادر التي أوردها الجاحظ في «البخلاء» ترجع إلى أصول شفويّة، ولكنّ انتقالها من الشفوية «الساذجة» إلى الكتابة الأدبيّة والواعية والراقية يجعلنا نقف على النّسبة الكبيرة في تدخّل الجاحظ في صياغة نصوص تلك النوادر. إذن فلم يكن الجاحظ مجرّد راو لنوادر البخلاء، وإنّما كان «مبدعا» لها إلى حدّ كبير، هذا بالإضافة إلى النوادر التي يكون فيها الجاحظ شخصيّة من الشخصيات النادرة، وطرفا من أطرافها.

حركيّة «النصّ» في النادرة :

تستمدّ حركيّة النص في النّادرة فعاليتها ضمن كتاب «البخلاء» للجاحظ من عدّة جدليّات حسب طبيعة النّادرة ومضمونها، وحسب البنية الفنيّة التي صيغت عليها، من ذلك على سبيل المثال جدليّة البخل والكرم (18) حيث يضع الجاحظ وجها لوجه الظّاهرتين في صراع داخلي وخارجي مباشر، أو جدليّة التخفّي والانكشاف، والظاهر والباطن حيث تنتهي النّادرة بانكشاف أعماق البخل في شخصية البخيل. ومن الطريف أن نشير في هذا السياق إلى أنّ «الكون النفسيّ» الذي يعيش فيه البخيل متآلف العناصر ومنسجم تمام الانسجام، لأنّ البخيل كما صوّره الجاحظ ليس واعيا بتناقضاته. ولقد سعى الجاحظ بدقّة وصفه لحركات البخيل وسلوكه وأساليب تفكيره وطرق تعبيره، ومواقفه، وردود فعله وأحاسيسه وانفعالاته، إلى هتك سرّ ذاك التناقض، وكشفه لعين القارئ بطريقة فنيّة تشخيصية مثيرة للضحك والهزل.

إنّنا نعتقد أن الجاحظ قد استطاع أن يرتقي بتناقضات البخيل الباطنة والظاهرة إلى أقصى مرتبة من الحدّة والتوتر حيث تحوّل من المجال الفردي والاجتماعي إلى المجال الديني والعقدي أي إلى مجال «المقدّس» وتصبح الإشكالية حينئذ تتنزّل في حيّز ثنائيّة خطيرة هي ثنائيّة الإيمان والزندقة، وهو ما دفع محمد الجويلي إلى استنتاج « أنّ أهمّ ما يميّز هذا الصراع هو وصوله إلى الدين ذاته الذي يستقطب كل كبيرة وصغيرة في الحياة العربية الإسلامية. ولذلك اتخذ الصراع طابعا خطيرا في حضارة تـمتـزج فيها الدنيويّ بالأخروي. » (19). ومن يتتبّع نوادر «البخلاء» يلاحظ أن لجدليّة «المقدّس والمدنّس» حضورا مكثّفا في هذا «الجنس السرديّ» يرد تارة في شكل هامشي ولكنّه وظيفي ودقيق مثلما هو الشأن في نادرة المروزي والعراقي فقد قدّم الجاحظ المروزي بقوله : «وذلك أن رجلا من أهل مرو كان لا يزال يحجّ ويتّجر. . » (20). وبين الشذوذ والتوتر والتناقض في مستويين : المستوى الأوّل يستقطبه الناسخ «لا يزال» وهو يدلّ على تكرّر وقوع الحدث واستمراريته بحيث يفقد هذا الطقس «طرافته» باعتبار ندرة حدوثة وصعوبة تحقيقه، ولذلك كان الحج فريضة ولكن على من استطاع إليه سبيلا.

أمّا المستوى الثاني فيستقطبه الفعل «يتّجر»، وإذا كان الفعل «يحجّ» مرتبطا عامّة بشعيرة إسلاميّة يقصد بها وجه الله مطلقا ومن هنا نتبيّن قداسة (21) فإنّه في هذا السياق نجده قد ارتبط بالتّجارة، إذا يصبح الهدف من الحج هو التجارة وبذلك ينتقل البخيل من الوجهة الأخروية أي مجال الآخرة إلى مجال الدّنيا ليشذّ عن جموع الحجيج الذين تردّد قلوبهم وألسنتهم كلمات الله وهو إلى جانبهم يردّد في قلبه صفقات المال تماما مثلما شذّ في سلوكه عن عادات العرب وقيمهم. ولكنّ النادرة ينبغي أن تكون شاذة وإلاّ فما كان لها أن تكون.

غير أنّ التوتر يزداد حدّة إذا استحضرنا الرّبط المباشر بين فعلي «الحجّ والاتّجار» من جهة والناسخ «لا يزال» من جهة أخرى، ذلك أن الناسخ يفرغ مفهوم الحج من قداسته، إذا يصبح في نظر البخيل مجرّد مصدر

لتثمير المال، لا وسيلة لتطهير النفس وتهذيبها والسموّ بها إلى محبّة الذات الإلهيّة. إن هذا التقابل بين المقدّس والمدنّس يضع محبّة الذات الإلهية وجها لوجه مع محبّة المال، والحجّ بهذا الشكل مرفوض لأنّه لا يقصد به أصلا وجه الله عزّ وجلّ.

وإذا كانت جدلية المقدّس والمدنس كما رأينا سلفا تؤطر النادرة وتوجهها فحسب، فإنّها في «قصّة أهل البصرة من المسجديّين» (22) أصبحت تمثّل البنية السطحيّة والبنية العميقة للنّادرة. وكان عنصر «الماء» بمايتضمّنه من دلالات على الصفاء والطهارة (23)، السياق الذي فجّر فيه الجاحظ كيان البخيل القائم على التناقض مخرجا إيّاه في صورة الكائن «المدنّس».

إنّ أول توتر في هذه النادرة يظهر في التّسمية نفسها، فهؤلاء البخلاء يُسمَّوْنَ المسجديين لكثرة ملازمتهم المسجد، وكثرة حلقاتهم به، ولكنّ ملازمة المسجد توازيها في الآن نفسه ملازمة البخل، بل إنّ ملازمة المسجد موظّفة لخدمة «فلسفة البخل» وبذلك تنزاح الملازمة عن وظيفتها التعبديّة، و «ينزاح» بيت الله عن قداسته ليصبح مجرّد مكان تعقد فيه الحلق، حلق درس البخل وقضاياه، لا حلق الفقه والدّين وهذه الصورة المكانيّة التي يحلّ فيها البخل في صلب النواة التي تقوم عليها الحضارة الاسلاميّة، ألا وهي المسجد، تعكس ببلاغة عجيبة الكيفية التي تحرّك بها البخلاء داخل المنظومة العربية الاسلاميّة، دون أن يحدث ذلك كثيرا من التوتر في الظاهر، فهذه حلقات البخل تتزامن مع حلقات الفقه والدين. ومكانهم الصوريّ «المدنّس» يوازي بيت الله «المقدّس» بل إن الجاحظ يتّخذ من رؤية البخيل مطيّة لإبراز أنّ البخل عند البخيل هو «المقدّس» وأنّه يكفي أن نغيّر زاوية النظر حتّى تنقلب الظاهرة إلى ضدّها. وهذا ما يؤكده لنا تعريف الجاحظ لفلسفة البخل عندهم يقول : «وكان هذا المذهب عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب وكالحلف الذي يجمع على التناصر» (24). وبذلك يصبح البخل أكثر فاعليّة من الكرم ضديد البخل لأنه لا يعير قيمة لقداسة النسب، ولا لقداسة الحلف، وهذا يعني أنّ الصراع الذي كان قائما بين البخل والكرم والذي يبدو في الظاهر أخلاقيا صرفا لم يكن في العمق إلاّ صراعا سياسيّا.

ولقد مرّر الجاحظ بكثير من الذّكاء المضمون السياسي من خلال لفظتين مفعمتين بطاقة تدلاليّة (25) كبيرة وهما «التحابّ» و «التّناصر» «فالتحابّ» في البخل عند البخلاء يقابل التحاب في الدّين بين المسلمين وتأليف القلوب بواسطة «التحابّ» هو اللّبنة الأولى في تشكيل القوّة، ثم يأتي التناصر ليخرج الايمان من حيّز القلب إلى حيز الفعل، على هذا النحو يصبح التّناصر تصوّرا آخر لمفهوم «الجهاد»، إنّه «الجهاد المضادّ»، ثمّ يأتي الفعل «يجمع» ليحيلنا على الخلفية البعيدة التي تنطلق منها فلسفة البخل، فليس هناك جمع إلا بعد تفرّق وتشتت، وقد فرق الإسلام صفوف الفرس، ومزّق أوصال امبراطوريتهم العظيمة، وفتت ديانتهم. إذن كان لا بد من جمع ما تفرّق، ورتق ما تمزّق، وجبر ما تفتت، إنّه الحلم باترجاع المجد الفارسي، وجمع الشمل بالتجمع في المساجد، والتجمع حول البخل، وعقد الحلقات. وبذلك تستوي المقابلة الصّارخة بين فلسفة «البخل الجامع» و«فلسفة» مسجد الجامع. ثم لا ينبغي أن ننسى أيضا أنّ البخلاء هم «أصحاب الجمع والمنع» نعم جمع المال ومنعه، ولكنه جمع للمناصرة. ولـمّا يئس الفرس من مجابهة القوّة الرّوحية الإسلامية العربية لأنها تستمد طاقتها من الله، ومن الرّسول وقد اختاره الله عربيا ولكن للناس كافة، ومن القرآن الكريم وقد نزل بلسان عربي مبين، استندوا حينئذ إلى القوة المادية الدنيوية أي إلى قوة «المال» مستغلّين في ذلك موقف الإسلام المتحرّر في التجارة عامّة.

والبخل ليس قوة ماديّة فحسب بل هو «فلسفة» و»عقيدة» وهم - أي البخلاء - كانوا كما يقول الجاحظ: «إذا التقوا في حلقهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه»(26). وغايتهم من ذلك لخّصها الجاحظ في شيئين أساسيين : أوّلا «التماسا للفائدة» وهذه الفائدة هي التي تجسّد البعد العلي لفلسفة البخل،

أمّا الفائدة الثانية فهي كما يقول الجاحظ على لسان أحد «المسجديّين» «استمتاعا بذكره» فلذكر البخل وأخباره في نفس البخيل حلاوة تشبه حلاوة الذكر الحكيم في نفس المؤمن.

إنّ إشكالية هذه النادرة في الحقيقة تكمن في أنها تقوم على عنصر «الماء» قوام الحياة الرّوحية في الإسلام، الماء من حيث هو رمز للطّهارة، لذلك ارتبطت العبادات جميعا تقريبا بالتطهّر. والماء الذي يتطهّر به الإنسان يزيل ما علق بجسده من دنس، وبذلك يصبح الماء وسخا، أمّا البخيل فيرى شيئا آخر، يقول: «كنت أنا والنعجه كثيرا ما نغتسل بالعذب مخافة أن يعتري جلودنا منه (الماء المالح) مثل ما اعترى جوف الحمار. فكان ذلك الماء العذب الصّافي يذهب باطلا» (27). فهل يبقى الماء بعد الاغتسال به عذبا فضلا عن الصّفاء؟! وذهاب الماء «العذب» و«الصافي» بهذا الشكل اعتبره البخيل «باطلا» والمصطلح دينيّ يأتي في مقابل «الحقّ» ويأتي مرادفا للإسراف والتبذير. ولكنّ هذا الذي رآه البخيل «باطلا» هو حقّ من وجهة نظر إسلاميّة، لأنّ الجنب مطالب بالاغتسال (28) غير أنّ البخيل ينطلق من منطلق آخر، ذكره ضمنيّا في قوله: «وكنت أن والنعجة كثيرا ما نغتسل بالعذب»، وكثرة الاغتسال هذه هي التي تجعل فعل الاغتسال لا يقوم بوظيفته الحقيقيّة أي بوظيفة التطهير، وبذلك نسقط في التبذير أي في الباطل. هكذا نتبيّن كيف يبقى الماء عذبا صافيا، وهو في الواقع مدنّس. و«الباطل» لا بدّ من معالجته «بالاصلاح» وهذا «الاصلاح» لم يجعله البخيل نابعا من ذاته اتقاء لكلّ شبهة بل جعله بمثابة الإلهام الذي نزل عليه من السّماء، يقول «فانفتح لي فيه باب من الإصلاح» فعمدت إلى ذلك المتوضّإ فجعلت في ناحية منه حفرة وصهرجتها وملستها حتّى صارت وكأنّها صخرة منقورة وصوّبت إليها المسيل...» (29). وإذا كان الماء يغتسل به العربي المسلم يصبح مدنّسا، فإن الماء يغتسل به البخيل الفارسيّ يصبح طاهرا، معنى ذلك أن جسد الفارسيّ طاهر بذاته، ومطهر للماء الذي يغتسل به.

ثمّ ينتقل البخيل من الخطاب السّرديّ إلى الخطاب الاستدلالي، وينطلق من المقارنة بين جلد المتغوّط وجلد الجنب، فالمتغوّط نتن ولكنّه ليس مطالبا بالاغتسال والجنب في نظر البخيل غير نتن ولكن فرض عليه الاغتسال. إن البخيل يناقش إذن حكم اغتسال الجنب لأنه يتناقض مع فلسفة البخل، ولسبب آخر أعمق سنذكره في آخر التحليل.

ويسوي البخيل في نهاية الاستدلال بين جلد المتغوّط وجلد الجنب حتى يتسنّى له إخراج الماء في صورة السّائل «الطاهر» «فمقادير طيب الجلود واحدة والماء على حاله». وبذلك ينتفي الخلاف بين الماء المدنّس والماء الطاهر، بل إنّ الماء المدنس في نظر البخيل طاهر.

يستخدم البخيل في الدّفاع عن رؤيته وموقفه ثلاثة أنماط من الاستدلال:

أوّلا استدلال مضحك لأنّه يأتي على لسان الحيوان «والحمار أيضا لا تقزّز له من ماء الجنابة» ولكنّه في نفسه عميق الدلالة، لأن الحمار يمثل الطبيعة الفطريّة الحيوانية التي يشترك فيها معه الإنسان، وبما أنّ الحمار لم يتقزز من الماء فإنّ الإشكال إذن يأتي من منطلقات الحكم على الماء لا من الماء نفسه.

أمّا الاستدلال الثاني فينطلق من ذات البخيل نفسه بدليل قوله: «وليس علينا حرج في سقيه منه» (30) وفي هذا السياق يسوّي البخيل بينه وبين الحمار لإثبات صحة «الحكم» الطّبيعيّ، وليرفع عن نفسه أي حرج في ذلك.

أمّا الاستدلال الثالث فيستند إلى المصدرين الأساسيّين في التشريع الإسلامي وهما الكتاب والسنّة وبما أنّ الكتاب لم يحرّم سقي الحمار من ماء الجنابة ولا نهت عنه السنّة، فهو إذن جائز، ولكنّ جوازه لا يأتي فقط من عدم التحريم وعدم النهي، بل يأتي من الأصل الثالث وهو الاجماع. يبدو ذلك في قول السّارد في خاتمة النادرة: «قال القوم هذا بتوفيق الله ومنّه» (31).

بهذه الجملة تبلغ جدليّة المقدّس والمدنّس درجتها

القصوى حيث يصبح الماء المدنس في نظر القوم أجمعين منّة من الذات الإلهيّة المقدّسة، ويصبح اللّه عزّ وجلّ «طرفا في عمليّة البخل نفسها أليس هذا ضربا من الزّندقة» ؟!

وهذه النتيجة التي انتهينا إليها انطلاقا من تحليلنا لهذه العيّنة تتجاوز النتيجة التي توصّل إليها أحمد بن امبيريك في قوله : «فخطاب البخيل وتصرّفاته وجميع حياته يطبعها طابع دينيّ، ولكنّنا لا نجد أثرا لهذا الطابع في عالمه الدّاخلي فهل يكون دين البخيل حاضرا في كلّ شيء إلا في قلبه ؟» (32) ذلك أنّ المسألة تعدّت حدود الاعتقاد أو عدمه إلى الطعن في المقدّس الديني والاستخفاف به.

إنّ تركيز البخيل في هذه «النادرة» على عنصر الماء مقصود لأنّ الماء هو قوام العبادات في الاسلام، وبدونه تفقد العبادات قداستها، ولكنّ الماء الطاهر والمطهّر يأتي في مقابل النار التي قامت عليها الدّيانة المجوسيّة (33).

أفلا يكون هذا النفور من الماء ومن الأحكام المعلّقة به تعبيرا بالخلف عن الحنين إلى الديانة المجوسيّة ؟

لقد كان انطلاقنا من نصّ «النادرة»، والنادرة كجنس أدبي تقوم على الضحك والإضحاك، ولكنّ هذا الضحك جعله الجاحظ مُرّا لأنه كشف به حقيقة البخيل العميقة، حقيقته المتناقضة بين الانتماء إلى المنظومة العربيّة الاسلاميّة والانفصال عنها. إن النصّ يُفهم بما يحيل عليه ويوحي به أكثر ممّا يفهم بما فيه أو بما يصرّح به.

وقد استمدّ النصّ من مادته اللغوية مدلولين أساسيين أوّلا مفهوم العلامة (نص ينص أي يدلّ) ومفهوم الحركيّة (نصّ ينصّ أي يجري) وبين العلامة التي تُقيّد وتحدّد وتدل (34) والحركيّة التي لا تستقرّ على حال مجال واسع للتأويل، وفضاء رحب تجد القراءة فيه مرتعا عجيبا ومسرحا فسيحا.

الهوامش والإحالات

1) Abstraite.

2) Structure formelle.

3) Genre.

4) شارل بلا: Ch. Pellat: le milieu basrien et la formation de Gahiz-librairie Adrien-Maisonneuve, Paris 1953 نقلة إلى العربية ابراهيم الكيلاني، تحت عنوان الجاحظ في البصرة وبغداد وسامرّاء، دار الفكر، ط 1، 1985

5) فاروق سعد، مع بخلاء الجاحظ، ط 4 بيروت، 1983، ص ص 17-18، دار الآفاق الجديدة.

6) في هذا السياق يقول بشار (الكامل) :

إبليسُ أفضلُ من أبيكمُ آدَم فتبيّنُوا يامعشَرَ الأشرَارِ
النّارُ عنصرُهُ، وآدمُ طينــة والطّين لا يسْمو سمُوّ النار

أنظر أيضا قصيدته في هجاء أعرابيّ، الدّيوان، تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، ج3، ص 207.

7) أنظر على سبيل المثال داليته الشهيرة ضمن مجاني الأب شيخو، شعراء العراق ص 52 وكذلك سينيّته ضمن الدّيوان ص 37 تحقيق الغزالي ـ دار الكتاب العربي، بيروت 1984.

8) محمد الجويلي، نحو دراسة في سوسيولوجيّة البخل، الدار العربيّة للكتاب 1990 ص 176.

9) مقدّمة كتاب «البخلاء» تحقيق طه الحاجري، ص33 (ط7).

10) محمد الجويلي، سوسيولوجيّة البخل، ص43.

11) مقدّمة «البخلاء» ص6.

12) أنظر في هذا السياق : علي بوملحم : المناحي الفلسفيّة عند الجاحظ. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط. 2، 1988، ص 298 (الجدليّة).
ـ حول مفهوم الضحك أنظر : اندريه جيبسون André Gipson :ملاحظات عن القصة والفكاهة، ترجمة نصر أبوزيد مجلة فصول، م. II، ع 2، 1985، ص 176.
13) البخلاء، المقدمة، ص 5 (ط. 7)
14) أحمد بن امبيريك، صورة البخيل الفنية، ص 129.
15) يوزّع عبد الفتاح كيليطو النوادر إلى نوعين : «النوادر المعتمة» وهي التي ليس فيها دليل على أربابها والنوادر «الشفافة» وهي المرتبطة بأصحابها. وإذا كان كيليطو يقلل من شأن النادرة «المعتمة» فإنّها في نظرنا تقوم بنفس الوظيفة التي تقوم بها النادرة «الشفافة» في علاقتها بالنصّ «الجامع» أي «نص البخل» أنظر مصنّف كيليطو : الكتابة والتناسخ ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط. دار المعارف ص ص 70- 71.
16) الجاحظ، البخلاء، ط. دار المعارف ص 59.
17) المصدر نفسه، ص 22.
18) أنظر قصة المروزيّ والعراقيّ، البخلاء ص 22.
19) محمد الجويلي، نحو دراسة في سوسيولوجيّة البخل، الدار العربيّة للكتاب 1990 ص 217.
20) البخلاء، ص 22.
21) قال تعالى : «وأتمُّوا الحَجَّ والعمْرَةَ للّه» البقرة، الآية 196.
22) البخلاء، ص 29.
23) Voir Dictionnaire des symboles, Jean Chevalier-A. Cheerbrant. Ed. Robert Laffont S.A. et Ed. Jupiter, Paris, 1982, (eau) p.295.
حول الطهارة والتّطهّر انظر القرآن الكريم : البقرة، الآية 222، آل عمران الآية 42، التوبة الآية 103، المائدة الآية 41، الأنفال الآية 11، الأحزاب الآية 33، الحج الآية 26، المدثّر الآية 4، الفرقان الآية 48، الإنسان الآية 21.
24) البخلاء، ص 29.
25) التدلال : La signifiance
26) البخلاء، ص 29.
27) المصدر نفسه، ص 29.
28) قال تعالى ﴿وإنْ كنتُمْ جُنُبًا فَاطَّهَّرُوا﴾ سورة المائدة : الآية 6.
29) البخلاء، ص 29.
30) البخلاء، ص 29.
31) المصدر نفسه، ص 29.
32) صورة بخيل الجاحظ الفنيّة، ص 65.
33) ذكرت عائشة عبد الرحمن أنّ بشار بن برد كان يتعصّب للنار علي الأرض ويصوّب رأي «أبليس» في امتناعه عن السجود لآدم وممّا يروى في ديوانه : [البسيط] الأرض مظلمةٌ والنارُ مشرقةٌ والنّارُمعبودةٌ مذ كانت النّارُ
أنظر رسالة الغفران للمعرّي، دار المعارف، ط7، ص 310.
34) من هنا أتت عبارة «لا اجتهاد مع النصّ» (عند الأصوليين).

الفكر العربي المعاصر : الأنــا و الآخـر....
مدخل في قراءة أزمة الاختلاف

حيــاة اليعقــوبي

إذا تحدثنا عن الاختلاف فكريا . . . فلسفيا واجتماعيا أو حتى دينيا، فإننا لا نروم الحديث عنه باعتباره فقط عقلية ومنظومة وسلوكا لابد من طرحه بإلحاح على الثقافة العربية بل باعتباره خصوصا هوية أولا وقبل كل شيء تتشكل به وضمنه شرعية وجودنا وكونيتنا معا. وتشكيل هويتنا ذاك لا يمكن أن ينتج خارج الاختلاف إلا هوية مشطورة، تحيل على التمزق أكثر مما تحيل على الانسجام، وعلى الانغلاق والتقوقع أكثر مما تحيل على الإبداع والتقدم.

إن العمل على جعل الاختلاف بمعنى ما هو الهوية، يعني أن تترتب عليه علاقة الذات بالآخر. ليس فقط لأن أزمة الفكر العربي والواقع العربي هي أزمة تحديد علاقة بالآخر، بل لأنها بالأساس هي أزمة اختلاف، داخليا وخارجيا. إذ أن علاقة الذات بالآخر هي علاقة مهزوزة، بسبب أن تصوراتنا عن الاختلاف في مقوماته وشروطه هو جوهر قصورنا فكريا وسياسيا واقتصاديا. .الخ. . .

قد يعود ذلك لأسباب داخلية كثيرة، لكنها تعود أيضا في معظمها وتباعا، لأسباب خارجية تنبع من علاقتنا بالآخر. وإذا كانت مشاريع تحديث الفكر العربي، قد مرت عبر هذه العلاقة، فإن بذور فشلها لا تزال إلى اليوم تتغذى من هذه العلاقة المتأزمة.

صحيح أن تعميق الإحساس بهويتنا، لا يمكن أن يستمد إيمانه بكونية ثقافته، إلا إذا أحسن تنزيلها ضمن مسار الثقافة الإنسانية بما فيه خصوصا الثقافة الغربية. لكن هذه المرآة التي اخترنا جميعا أن ننظر لأنفسنا من خلالها، هي أرض زلقة. مثلما تعبّر عن التقدم والتجاوز وتشرّع الاختلاف والوعي حتى العمق بإنسانية الإنسان، فإنها تعبّر عن مركزية الآخر ونظرته الدونية لنا.

إن الوعي بمركزية الغرب ضروري في كل مشروع للتحديث داخل الثقافة العربية. ليس فقط من أجل قراءة هذا الفكر والتواصل معه ثقافيا، بل لأن المراهنة على كونية ثقافة ما، لا يمكن أن يتم خارج الوعي بمركزيته المتجذرة باعتبارها أولا وقبل كل شيء عامل نقدها وتجاوزها في آن. كانت سببا في تغذية وهامشية حالات الانبهار التي أصابت مشاريع التحديث في الثقافة العربية ، فضلا عن تلوينيتها وشكليتها وفشلها تباعا. كما أن الوعي بهذه المركزية لابد حتما أن يمر عبر الوعي بشروط هذه المركزية وتمظهراتها. نكتفي

منها ببعض الإشارات الضرورية للتقدم نحو هدف عملنا. وهو ما آثرنا أن نبدأه بمفهوم الغرب نفسه.

نشير أولا إلى ملاحظة جد هامة، تتمثل في أن التعبير الحقيقي عن أوروبا قد جاء متأخرا لم يظهر إلا في نهاية القرن الخامس عشر. وتجلى في ظاهرتين اثنتين. تمثلت الأولى في الكشوفات الجغرافية الكبرى. وهو حدث سيكون المؤسس الفعلي لهوية الغرب الحديثة أو ما يسمى بالعالم الجديد: أمريكيا. هذا وقد كان اكتشاف أمريكا مدفوعا بهدف، تجلت ازدواجيته في الإعلان عن الذات الأوروبية بالقوة واكتشاف الآخر بالعنف. وهو اكتشاف قد تم بكل أهدافه تحت غطاء ديني. إذ رافق المكتشفون حملة للبحث عن الذهب وأخرى تحمل الإنجيل للتبشير بالمسيحية. ولا يخفى ما لازدواجية وتدافع هذه الأهداف من استهداف للخصوصيات والمقومات الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية. سواء للسكان الأصليين لأمريكا (= الهنود الحمر) أو لمن وقع استعبادهم وجلبهم من الأفارقة السود.

أما الظاهرة الثانية، والتي مثلت مرحلة جديدة في تاريخ الغرب الأوروبي، فقد قامت على استفراغ فكرة الكونية من مضمونها الديني والاستعاضة عنها بمضمون عقلي وعلمي. يهدف ـ تحت ظل الايمان بالتفوق والتقدم ـ إلى السيطرة على العالم وقيادته وممارسة الوصاية عليه. فأوروبا في تغير دائم، والباقي توحش وتخلف وهمجية. لذلك وقع التعامل مع العالم. بأجمعه على أنه ميدان للاستثمار الاقتصادي والفكري والسياسي. ما لا يمكن أن يتم إلا عن طريق الغرب، اعتبارا لكون الرأسمالية هي خصيصة أوروبية لم تظهر إلا في أوروبا.

لكن قيام الفكر الغربي على الاعتقاد بوجود عالم وحيد، هو نفسه قد اصطدم بتناقض صارخ. إذ لم يتمكن من توفير ما به يحقق الذوبان الكلي لما هو سوى غربي فيه. فقد كان لديه بالمقابل قدرات هائلة على رفض الآخر واستبعاده والعمل على تدمير شروطه الذاتية وهويته. ليس فقط بمنطق الاستبداد والاستحواذ بل بالنظر إلى خصوصيات فكرية وإيديولوجية شكّلت مقومات للغرب نفسه. فـ «حضارة تقوم على إحالة الإنسان على العمل والاستهلاك، وإحالة الفكر على الذكاء وإحالة اللانهائي على الكم، هي حضارة مؤهلة للانتحار» (1).

لكن اللافت أن هذه الحضارة ظلت ولا تزال تستمد مبررا ت وشرعية مركزيتها بكل أبعادها، من مدارس فكرية وفلسفية كبيرة يشهد لها العالم بالكونية. وكانت سببا أساسيا في انبهار أغلب تيارات التحديث (ونحن نميز بين مشاريع التحديث وتياراته) في ثقافتنا العربية بهم. وقد شكلت لدينا لحظات الانبهار تلك معاناة مستمرة وصلت عدواها حتى إلى نقاد هذه التيارات.

قد تعود حالات الانبهار تلك إلى أن تلك المدارس كانت وراء حداثة الغرب فكريا واقتصاديا وسياسيا. فاستعادة مشاريعهم هو ما من شأنه أن يساعدنا على إرساء دعائم الديمقراطية (في معانيها المتعددة) في عالمنا العربي، فضلا عن تقدمنا العلمي والاقتصادي والاجتماعي.

وربما تناسينا في غمرة ذلك الانبهار خصوصية الغرب الذي شكلت تلك التيارات تقدمه وديمقراطيته. كما تناسينا أن التداخل بين ما هو فكري وثقافي قد حدث في تربة لها خصوصية إيديولوجية ـ وهذا جد طبيعي ـ من أبرز تمظهراتها واسس أبنيتها: نظرتها للآخر من خلال مركزيتها. ولنا في موقف كبار فلاسفة الغرب من مسألة الاستعمار مثالا عميقا على ذلك. فقد برره الكثير من دعاة الحرية والمساواة مثل هيقل وماركس وأنقلس بكونه كان ضرورة للنهوض بالشعوب المتخلفة ولإيصال التحضر إليهم. ولعله من السهل أن نجد لهذه المواقف ما يفسرها داخل استراتيجيات التفكير لدى أصحابها. من مثل القول بوحدة التاريخ البشري واحتكام العقل إلى صيرورة خاصة عند هيقل، وقول ماركس بالتطور الكلي والحتمي طبقا للرؤية الموجهة لمنهج الوحدة والاستمرارية، في مسار التاريخ. وقد أكد أوغست كونت ضمن نفس التوجه علىأن تطور العقل هو

المتحكم في تقدم البشرية، عندما قال بالقانون الطبيعي لتاريخ المجتمع.

هذا ما يؤكد على أن التاريخ في الرؤية الغربية كان دائما محكوما بصيرورة تشده إلى الحقبة الإغريقية، إن خرجت عليها فلا مشروعية فلسفية لها(2). فكان هذا الاتجاه يغذي مركزية متجذرة تؤدلج الفكر وتدجنه إلى أبعد الحدود. وإن الوعي بهذه المركزية وأبعادها الخطرة على إنسانية الإنسان هو ما جعل منها محل نقد كبير من الغربيين أنفسهم. أمثال جاك ديردا ويورغن هابرماس(3).

وقد اخترنا عمدا ألا نخوض في عرض هذه الأطروحات ما بعد الحداثوية لأنها هي نفسها في حاجة إلى النقد والتمحيص والمراجعة. سواء اتجه النقد مثلا مع جاك ديردا إلى الخطاب لتفكيك بنية الفكر الغربي والكشف عن تناقضاته استنادا إلى مقولة الاختلاف بما هي تأجيل وتعدد واحتمال. أو اتجه إلى نقد التمركزات الاجتماعية ونقد العقل الأداتي مع هابرماس، أي نحو تجليات العقل في نظم الحياة والإيديولوجيات والثقافة. وقد نستجيز لأنفسنا مبدئيا القول بأنها في نقدها لبؤر التمركز قد كانت تستبطن تمركزا مضادا هو تمركز اللاتمركز. وهو ما يحتاج منا إلى وقفة نقدية تقينا من السقوط من جديد في حالة الانبهار.

لكن بعيدا عن المواقف الانفعالية لابد أن نقرأ في هذه المواقف النقدية تعبيرها وكشفها عن شراسة نتاجات الحداثة وما شكلته من مس، حد التدمير لإنسانية الإنسان. على إثر اختزاله في بعد واحد هو بعد الاستهلاك تبعا لخطية تاريخه التي لا تعرف التراجع. وعلينا أن نشير إلى أن الدعوة إلى استعادة مشاريع الحداثة الغربية طريقا لصنع حداثة عربية كان انخراطا دونيا في هذا المنطق الخطي. بمعنى السقوط في المطابقة، إهمالا لمقوم المركزية نفسه الذي لم تكن الحداثة لتنتسب للغرب عوضا عن انتسابها الإنساني (الحداثة إرث إنساني وكوني) ولا لتوظف إيديولوجيا دونه. وهو سبب مباشر وأساسي في رأينا في فشل الكثير من مشاريع التحديث في الثقافة العربية.

وربما تأتي الدعوة إلى استبدال الحديث عن الحداثة بالحديث عن العولمة في إطار هذا الاستبطان غير الواعي أو المسؤول، الذي يتغافل عن العلاقة العميقة بين الحداثة والعولمة.

ويكفي أن نشير فقط إلى أن نظرية فوكوياما مثلا حول نهاية التاريخ بعد انهيار الاتحاد السوفياتي، قد كانت استعادة على نحو ما لفلسفات هيقل وماركس وكشفا عن أوج مركزية الغرب، قد تمثل شراسة العولمة أحسن تمثيل.

يمثّل فوكوياما (4) الجنس البشري بقطار أو مجموعة قاطرات محكوم عليها بكل اختلافاتها بالاتجاه إلى مكان واحد ومدينة واحدة هي الغرب حيث الديمقراطية الليبرالية. ولا مصير لها سواه. بل ولا خيار لديها غيره. وهو مصير كان يمكن للخليقة كلها أن تتعرض له لولا انقسامها تبعا لعدم التماثل والقصور في إدراك الأهداف ومواصلة الطريق. فانقسمت إلى ثلاث مجموعات: واحدة وصلت إلى أهدافها بدقة وهي المجتمع الغربي وتحديدا المجتمع الأمريكي، والثانية تأخر وصولها لعوامل خارجية مثل هجوم الأباش فاختارت طرقا بديلة وهي لا تخرج كذلك عن المجتمع الغربي. والثالثة لا قدرة لها على الوصول أصلا وهي المجتمعات غير الغربية وقد فضلت البقاء في الصحراء خلافا للمجموعتين السابقتين.

تحتوي نظرية فوكوياماعلى الكثير من التناقضات(5)، لا يتسع المجال لتناولها. لكن ما يهمنا منها، تأسسها على مركزية تقصي الآخر ولا ترى مستقبلا للبشرية في غير المؤهل لقيادته: أمريكيا. فتماهي خيار الحرية والمساواة فيه. وتطابقه مع مفاهيم الديمقراطية والسلم ومحاربة الإرهاب.

ما ننتهي إليه أننا لا يمكن أن نتحدث عن مشروع تحديثي في الثقافة العربية، في قطيعة مع الوعي بمركزية الآخر التي ألقينا الضوء على بعض تمظهراتها. وإذا

كان الإيمان بالاختلاف وشرعيته هو ما يؤكد ضرورة التواصل وإنشاء علاقة حوارية مع الآخر، فهو نفسه ما يحملنا على ممارسة النقد تجاهه وتفعيل الاختلاف ضد المطابقة. وشتان في علاقة الإنسان بثقافة ما بين علاقة البنوّة filiation وعلاقة التبنّي(6) affiliation والنقد كما يتجه إلى الآخر لهتك حجب قداسته، فإنه يتجه بالأكثر عمقا نحو الذات سواء أكان ذلك في مستوى قتل القديم بحثا، أم في مستوى تثبيت وإعمال آليات النقد في مشاريع التحديث ذاتها.

قد نستحضر لذلك مشاريع وتيارات كثيرة : محمد عابد الجابري، محمد أركون، طه عبد الرحمان، يحيى محمد... الخ ... وهي مشاريع تظل مطبوعة برؤى ومناهج أصحابها، قد عملت بطرق متفاوتة على التفاعل الخصب وتشكيل عناصر التكوين الذاتي للهوية (7).

وسواء سقطت في بؤرة مركزية الآخر أو تجاوزتها، فإنها تظل مشاريع تحتاج إلى الوقوف عندها، بعيدا عن منطق الإقصاء والأحكام المسبقة والتهم المؤدلجة. إذ من حقها أن تنقد وتقع محاورتها. وإلا تحولنا إلى ممارسة مركزية مضادة تقف عند الطرف الآخر، لتبيح لنفسها الانغلاق والتقوقع والتأثر الشفاف لحساب ماضوية مزعومة تدّعي لنفسها الوصاية على الدين والهوية وحماية الأمة من التغريب وعملائه وممن يكيدون لها باستمرار. ولا أحد يكيد لها في الحقيقة، بقدر ما تكيد لنفسها.

الهوامش والإحالات

1) غارودي (روجي) : حوار الحضارات، ترجمة عادل العوا، بيروت منشورات عويدات 178 ص 22.
1) أنظر نقد عبد الله إبراهيم لفلسفات هيقل وماركس وكونت في كتاب : المركزية الغربية ، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1 ،1997 ص39.
2) أنظر المرجع السابق ص 315 وما بعدها.
3) فوكوياما (فرانسيس)، نهاية التاريخ، ترجمة حسين الشيخ، دار العلوم العربية، بيروت، 1993، ص 278 ـ279.
4) أنظر عبد الله إبراهيم ، المرجع السابق، ص 47.
5) استعمل ادوارد سعيد المصطلحين للتمييزين الأصل والبداية في علاقة الإنسان بالثقافة استبدالا للثاني بالأول. إذ يتتع التبني بقدرة على جعل الثقافة قابلة للاستبدال لا تبعا لحتمية بيولوجية وراثية. هي ما جعلت الثقافة الأوروبيةتنظر نظرة فوقية في علاقاتها بالثقافات الأخرى. بينما من السهل تقويض مفهوم الأصل بوجود أصل أقدم منه دائما.
6) أنظر خلدون الشمعة: مدخل إلى نقد المانوية الثقافية :إدوارد سعيد وثنائية الأنا والآخر، الفكر العربي المعاصر ع -128 129 شتاء ربيع 2004 - مركز الإنماء القومي ص 112.
7) عبد الله إبراهيم المرجع السابق ص 10.

رواية «الشّبيهة»
دراسة في الأدب النّسوي (*)

أسماء أحمد معيكل

بداية لابد من التساؤل عن ماهية الأدب النسوي، والتعريف به، فماهو الأدب النسوي؟ لعل الحديث عن الأدب النسوي يقترن بالحديث عن النقد النسوي، هذا المصطلح الذي جاء للتعبير عن اتجاه النقد النسوي الذي ظهر نتيجة موقف ثقافي من المرأة وثنائية الأنوثة والذكورة، إذ إن تهميش الأنوثة بوصفها طرفا من ثنائية تفاضلية مع الذكورة، ومن ثم سيادة الثقافة الأبوية على حساب الثقافة الأمومية ؛ نتج عنها النظرة الذكورية لإبداع الأنثى بوصفه مكملا لإبداع الذكر، أو كما يقول محمد عبد المطلب: هو بمثابة حاشية على المتن الذكوري(1).

لقد طرحت تساؤلات عديدة حول ماهية النقد النسوي، ومفهوم هذا المصطَلح، فهل المقصود به: النقد الذي تكتبه النساء؟ أم المقصود به: نقد الأدب الذي تكتبه المرأة؟! (2) ونحن هنا لسنا بصدد الإجابة عن هذه التساؤلات، وعرض المواقف والإشكاليات التي ظهرت مع هذا الاتجاه ؛ ولكن لنا أن نتساءل عن ماهية الأدب النسوي بالطريقة نفسها، فهل هو الأدب الذي تكتبه النساء؟ أم المقصود به الأدب الذي يكتب من وجهة نظر المرأة التي ينبغي أن تكون مخالفة لوجهة نظر الرجل بحكم الفروق البيولوجية، والنفسية، والعاطفية، والاجتماعية، والتاريخية التي تتولد عنها فروق في الوعي بالعالم والذات والطاقة والقدرة؟! ويرى أصحاب النقد النسوي أن الأنثى لها خصوصية في وعيها النفسي والعاطفي، وهو وعي تصاعدي حينا، وتنازلي حينا آخر، ومن ثم فهي الأجدر بالتعابير عن ذلك أدبيا، ومتابعته نقديا من أجل الخلاص من الوعي الزائف الذي يفرضه الذكر بسلطته المغلوطة في التفوق.

من هذا التقديم النظري الموجز حول النقد النسوي والأدب النسوي، ننتقل إلى الحديث التطبيقي عن عمل روائي لأديبة سورية معاصرة تدعى (ماري رشو)، للكشف عن مدى جدوى الحديث عن أدب نسوي أونقد نسوي، وهل تظهر حقا الإشكاليات النظرية التي طرحت في هذا السياق؟ وبمعنى آخر هل توجد فروق حقيقية تميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل من ناحية الشكل والمضمون؟ وهل توجد علامات فارقة تجعلنا قادرين على التمييز بين نص روائي كتبته أنثى، وآخر كتبه ذكر ؛ إذا كنا نجهل مؤلف النص؟!

والحقيقة أننا لانستطيع الإجابة عن هذه التساؤلات بشكل كامل لأنها تحتاج إلى دراسات تطبيقية معمقة

(*) دراسة قدمت في الندوة الفصلية الأولى لقسم اللغة العربية، الرواية السورية نحو قراءة جديدة، دراسات وشهادات 6ـ7/ 3/ 2005.

على نماذج مختلفة من النصوص، ونحن في السياق نقف عند نموذج فردي لا يمكن الوصول من خلاله إلى نتائج نهائية، وكل ما سنتحدث عنه في هذا الإطار وسنتوصل إليه ماهو إلا ملاحظات ونتائج أولية.

وقبل الدخول إلى عالم الرواية، وتقديم دراستنا حولها، لابد من التعريف بكاتبة العمل ومؤلفاتها: ماري رشو، روائية وقاصة سورية معاصرة من مدينة اللاذقية، صدر لها مجموعة من الأعمال الروائية والقصصية، وهي بحسب الترتيب الزمني على الشكل التالي:

وجه وأغنية	قصص	1989
قوانين رهن القناعات	قصص	1991
هرولة فوق صقيع توليدو*	رواية	1993
عند التلال ـ بين الزهور	رواية	1995
الحب في ساعة غضب	رواية	1998
توليدو ثانية	رواية	1998
أجمل النساء	قصص	2000
أول حب آخر حب	رواية	2001
الحب أولا	قصص	2002
الدفلي	رواية	2002

وبالإضافة إلى هذه الأعمال ـ طبعا ـ الرواية التي بين أيدينا، وهي رواية «الشبيهة» الصادرة في طبعتها الأولى عن دار الحوار، اللاذقية، سورية، لعام 2004.

فكرة موجزة عن الرواية :

تحكي الرواية سيرة أسرة مكونة من أب وأم وأربعة أولاد، ثلاث بنات وولد واحد فقط. وبينما تكون حياة الأسرة المستقرة في أحد الأماكن يأتي من يهمس في أذن الأب بكلام يقلب كيان الأسرة رأسا على عقب، ويحوّل حياتها من استقرار ونعيم إلي جحيم قاتل؛ إذ يثور الزوج في وجه زوجته ملوحا لها بالطلاق، وبعد اجتماعه مع إخوته تتكرر كلمة الطلاق أكثر من مرة ويبدو أن هذا القرار لا رجعة فيه، وفي الاجتماع الثاني تعرض القضية أمام كاهن الطائفة الذي يرفض الطلاق لعدم كفاية الأدلة، وأمام رفض الكاهن طويت صفحة الطلاق، ليحل مكانها الهجر والانفصال التام بين الوالدين، وليصبح لكل منهما حياته الخاصة. في هذا الجو الأسري المتفكك يعيش الأولاد ويكبرون، وتتوالى المآسي على حياة هذه الأسرة. وأولى هذه المآسي هروب البنت الكبرى (سمر) إلى الدير في ظروف غامضة، لتعيش حياة الرهبانية وهي ما تزال في السادسة عشرة من عمرها، بعد أن كانت منفتحة وجميلة، ويتبين فيما بعد أن السبب يرجع إلى محاولة سترها للفضيحة بعد أن وقعت في الخطيئة نتيجة خطأ ما، ولا يتم تفصيل هذه الحادثة ويتم الاكتفاء بالتلميح إليها. ومع غياب سمر ينفسح المجال أمام بطلة الرواية للظهور، ولا سيما بعد أن تظهر عليها علامات الأنوثة، فتبدأ بحضور السهرات والأمسيات التي كانت تقيمها والدتها في البيت، وفي هذه الأثناء تتعرف على شباب من الذين يترددون على البيت، وتشعر تجاهه بمشاعر قوية متدفقة؛ فقد أحبته من النظرة الأولى، وراحت تنتظر حضوره في كل مرة، لتعيش معه حالة حب حالمة تصحو منها على صدمة قاسية، بعد أن يصطحبها (سالم) خارج المنزل ليختلي بها في منزل ضخم ويغتصب أنوثتها بالقوة بعد أن ينهال عليها بالضرب بقبضته الحديدية. وبعد هذه الحادثة تدخل البطلة في دوامة من التفكير، وتحضر إلى ذاكرتها صورة أختها سمر التي تحولت إلى راهبة، لتكتشف أن ما حدث معها مع سالم قد حدث لسمر، وهو السبب الذي جعلها تهرب إلى الدير. وفي هذه الأثناء تنتظر البطلة قدوم سالم لخطبتها لتخفي عارها، وبالفعل يتقدم لخطبتها، ولكن الطلب يلقى المعارضة من الوالدين، في حين تصر البطلة على الزواج منه خوفا من الفضيحة، وبالفعل يتم الزواج وترتاح البطلة لهذا الأمر، لأنها لن تدخل الدير، أو تنتحر ثمن حطيئة ارتكبتها نتيجة جهلها. ولكن الأمور لا تنتهي عند هذا الحد؛ إذ تبدأ مأساة جديدة باكتشاف البطلة لفساد زوجها الذي لم يتزوجها ليحميها؛ بل ليتاجر بجسدها ويدفعها إلى ممارسة العهر من أجل تحقيق نفوذه ومكاسبه الخاصة. وبعد فترة من الزمن تقرر البطلة إنهاء هذه المأساة، فتهرب من البيت وتعود إلى بيت أهلها، وفي هذه الأثناء

يقتل زوجها في ظروف غامضة، وتبرأ من تهمة قتله بعد التحقيق، وتشعر بارتياح لهذا الأمر متخيلة أن مأساتها مع أسرتها ستنتهي عند هذا الحد؛ ولكن المأساة تتجدد باختطاف أختها الصغرى (صفاء)، والاعتداء عليها، وكذلك يسجن أخوها (غسان) بعد استجابته لوالدته التي أقنعته بتغطية جريمة اغتصاب قام بها أحد المسؤولين، ومن ثم طرد العائلة إلى منطقة في لبنان حيث تحدث مآسٍ جديدة ؛ إذ تتعرض العائلة لعملية نصب واحتيال تخسر من خلالها المال الذي تملكه، وبعد أن تستقر الأوضاع قليلا ؛ إذ يبدأ الأب بالعمل وكذلك الأبناء سمر وصفاء وغسان بعد أن يتجاوز كل منهم محنته تقريبا، وتنشغل البطلة بتوأميها اللذين أنجبتهما، وتأتي أحداث سعيدة إذ يتقدم صديقان للعائلة لخطبة سمر وصفاء، وفي أثناء الاستعداد لحفل الزفاف تصل رسالة إلى الوالدة تخبرها بأن والدها مريض، فيرحل الوالدان إلى الجد المريض الذي يفاجأ بقدومهما وأنه لم يرسل شيئا، وفي صباح اليوم تحدث المأساة الأخيرة التي تنتهي بها أحداث الرواية، وهي موت الوالد ولفظ الوالدة لأنفاسها الأخيرة في المستشفى اختناقا بالغاز الذي تسرب من أنبوبة الغاز في بيت الجد، وتنتهي الرواية عند هذا الحد نهاية مفتوحة دون أن نعرف من قام بهذا الفعل، ولكن كل المؤشرات تشير بأصابع الاتهام إلى الوالد الذي توعد زوجته بعدم السماح لها بإفساد حياة أبنائه مرة أخرى، فهل حكم الوالد على نفسه وزوجته بالموت انتحارا؟! الجواب يبقى معلقا ومتروكا لتوقعات القارئ.

رؤيا العالم في «الشبيهة» :

إن رؤيا العالم التي تقدمها «الشبيهة» تهدف إلى تسليط بقعة ضوء على ما يحدث داخل إحدى الأسر العربية التي تتهدم شيئا فشيئا، ويتعرض جميع أفرادها للمعاناة والبؤس والشقاء نتيجة أخطاء متتالية لا تتم معالجتها بشكل صحيح، بل على العكس تماما يردّ على الخطأ بخطأ مشابه يؤدي إلى زيادة تفكك الأسرة وتهدمها، ويتم التركيز عبر هذه الرؤيا على وضع المرأة الخاطئة في المجتمع الشرقي بشكل خاص ؛ فهي تقدم رؤية اجتماعية ثقافية تسعى إلى الكشف عن المسؤول عن انحراف المرأة، والأسباب المؤدية إليه، والحلول التي ينبغي تقديمها لمثل هذه الحالات، وبمعنى آخر تسعى إلى إثارة قضية المرأة الخاطئة وكيفية التعامل معها.

لقد ظهرت روايات كثيرة تصور المرأة المنحرفة أو المومس، وتعالج العديد من القضايا المتعلقة بها، ولكن رؤيا العالم التي كانت تقدم في هذا السياق، كانت تقدم من وجهة نظر الثقافة الذكورية المسيطرة على المجتمع، وغالبا ما تم النظر إلى هذه القضية من زاويتين هما:

1 ـ النظر إلى المرأة المومس على أنها مومس، فاضلة أو نبيلة اضطرتها الظروف القاسية إلى هذا الفعل، وتصويرها على أنها شخصية تستحق العطف والشفقة، بل وجديرة بالاحترام أيضا.

2 ـ أما النظرة الثانية فكانت بالنظر إلى انحراف المرأة على أنه نوع من التحرر؛ فالمرأة المنحرفة هي إمرأة حرة وغالبا ما تصب هذه الحرية في إرضاء رغبات هذا الرجل، وإشباع نزواته.

أما في رواية «الشبيهة» فإن رؤيا العالم لهذه القضية تقدم من وجهة نظر الثقافة الأمومية أو الأنثوية التي تشير بأصابع الاتهام إلى الثقافة الاجتماعية الذكورية التي تحكم المجتمع بما فيها من موروث ثقافي ديني وعادات وتقاليد وغيرها؛ تصب جميعها في جعل خطأ المرأة نهايتها الحتمية، فما إن تخطئ المرأة حتى تصل إلى الهاوية على عكس الرجل الذي لايشعر بخطئه، بل لا ينتبه إلى أنه أخطأ في بعض الأحيان، وبالتالي لا يتحمل مسؤولية خطئه، وتقع المسؤولية كلها على حواء التي أغوت آدم. وننتقل إلى داخل النص الروائي لنرى كيف تجلت رؤيا العالم فيه.

ينفتح السرد عبر شخصية البطلة أو «الراوي المشارك» التي تفتح الذاكرة على مرحلة ماضية مستحضرة فترة زمنية ماضية معتمدة في ذلك على تقنية «الفلاش باك» الخطف خلفا؛ إذ تبدأ سردها من النهاية تقول: «لم

تفارقني تلك الصورة. يخرج جدي مبكرا كعادته. يتسلل أبي من فراشه. يتجه نحو المطبخ. يفتح قارورة الغاز. يعود. للاستلقاء يغمض عينيه منتظرا الموت. يموت أبي ذلك الصباح، وفي صباح اليوم الثاني تلحق به أمي»، (الشبيهة، ص7). بهذا المقطع تبدأ عملية السرد لتتخذ البطلة منه وسيلةللعودة إلى الماضي لتسرد لنا سيرتها الذاتية التي تمتزج مع سيرة عائلتها المنكوبة، ولكن هذه العودة إلى الماضي ليست مقصودة لذاتها، أو حبا في تذكر الماضي؛ بل الرغبة في تحليل ما حدث من أجل الحلم بحياة مختلفة لا يتكرر فيها ما حدث من أجل الحلم بحياة مختلفة لا يتكرر فيها ما حدث، تقول الراوية: «لماذا تقتحم الأسئلة ذاكرتي؟ فلا أحاول الهروب، بل أبحث عنها وأسترسل بها، لا حبا بالذكرى أو رغبة في العودة إلى الماضي. لعل الحلم في نسج حياة مختلفة هو الذي يدفعني للتذكر، لنعيش حياة جديدة، إنه الحلم الجميل في بتر سنوات من تلك الحياة، التي اقتحمت عالمنا ونهشت أجسادنا، أنا وإخوتي مذ كنا صغارا»، (الشبيهة، ص 11ـ 12).

وتؤكد الكاتبة على لسان بطلتها بأن ما ترويه لنا حقيقة عاشوها «لم تكن وهما أو تأليفا، وكانت نبضا وواقعا، قد يصدّق ذلك أو لا يصدّق ذلك، لكنه محفور في الذاكرة وبعيد عن النسيان»، (الشبيهة، ص14، وانظر: ص13). ويبدو أن هذا التأكيد من الكاتبة يدعونا إلى التعامل مع هذه الرواية والأحداث التي فيها بجدية، فهي تطرح قضية مهمة موجودة في الواقع الذي نعيشه شئنا أم أبينا، وهي موجودة حتى وإن لم نرها بهذه الصورة وبهذا الوضوح. ونودّ هنا أن نقف عند بعض النقاط التي ظهرت من خلالها الثقافة الأنثوية من خلال الكتابة، ومعالجة الموضوع الذي تقدمه الرواية، ونبدؤها بدلالة العنوان.

دلالة العنوان:

لعل أول شيء تقع عليه عين القارئ هو العنوان، ومن هنا فإن العنوان هو أول خطوة إجرائية يقدم بها الإبداع نفسه للمتلقي، وهذا الأمر يجعل المبدع يولي عنوان نصه الأهمية الخاصة، فالعنوان لا يكون اعتباطيا، وهو محمّل بدلالات ربما تكون واضحة حينا، خفية حينا آخر، ولذلك فإن فهم العنوان يعد الخطوة الأولى للدخول إلى عالم النص، فهو بمثابة المفتاح للنص، والعنوان ليس مؤشرا بسيطا، بل هو بنية معقدة غاية التعقيد، ويمثل أداة ضغط هائلة على المتلقي أو القارئ(3). ومن هنا فإن عنوان الرواية التي بين أيدينا يحمل دلالة عميقة، فما المقصود بالشبيهة، ومن هي الشبيهة؟

إن من يقرأ الرواية سيكتشف أن الشبيهة هي «الأم» التي أشير إليها بإصبع الاتهام مما أدى إلى زعزعة كيان الأسرة. وتطلق بطلة الرواية هذه الصفة في البداية على المرأة التي كانت تعمل عندها وتدعى «أم سلمى»، وهي من اللواتي يعترفن بممارستهن للدعارة، فهذه هي المرأة الشبيهة، ثم تطلق الصفة ذاتها على المرأة التي وجدتها في بيت أهلها والتي تساعد والدتها، فقد ذكرها وجهها بوجه المرأة الشبيهة، لتصبح هي الأخرى شبيهة عندها وتدور حولها الشبهة، فهل هي كأم سلمى المرأة الشبيهة. فيما بعد يتراءى للبطلة/ الراوية وجه والدتها كوجه المرأة الشبيهة التي كانت تعمل عندها، ومن هنا يتولد السؤال الذي تعجز البطلة عن الإجابة عنه وهو: هل والدتها كالمرأة الشبيهة التي تشبه أم سلمى المرأة الشبيهة؟

إن الوعي الأنثوي والثقافة الأنثوية عند الكاتبة يجعلانها ترفض مع بطلتها إدانة «الوالدة» بوصفها عاهرة، ويجعلان الأمر كله يدور في نطاق الشبهة والتشابه الذي يمكن أن تنتج عنه أحكام قطعية تحدد مصير أسرة بكاملها. وهكذا فإن رؤيا العالم التي تقدمها الكاتبة في هذه الرواية، وعبر بطلتها/ الراوي المشارك تريد أن تقول، ومن خلال الدلالة الرمزية المكثفة للعنوان: إن حياة أسرة بكاملها من الممكن أن تتهدم نتيجة تشابه أو شبهة توصف بها المرأة في مجتمع تتحكم فيه الثقافة الذكورية التي تحرم المرأة من الدفاع عن نفسها؛ بل ولا تعطيها الحق في الدفاع أو الفرصة للدفاع

عن نفسها، أو تصحيح الخطأ إذا ما تم ارتكابه، في حين أن نفس الخطأ الذي ترتكبه المرأة لا ينظر إليه على أنه خطأ إذا ما قام به الرجل، ولا يترتب عليه أية نتائج. وأمام هذه الثقافة التي تحاصر المرأة فتغلق أمامها كل السبل لتصحيح الخطيئة التي وقعت فيها نتيجة خطأ ما، ربما يعود للجهل، أو القهر، أو صغر السن وقلة الخبرة... وغيرها، إلخ، تجد نفسها تنغمس في طريق لم تختره بمحض إرادتها، ولكنه فرض عليها فهي في نظر الآخرين ساقطة مهما حاولت أن تثبت العكس. ولذلك نجد الكاتبة في رواية «الشبيهة» تحاول أن تعطي لشخصيتها فرصا أخرى، لتصحيح الخطأ لتصل من خلال ذلك إلى أنه من الممكن تجاوز الخطأ والبدء من جديد، فالحياة جديرة بأن تعاش، وفيها متسع لتصحيح الأوضاع مهما كانت سيئة، في نظرة تفاؤلية إلى المستقبل وإمكانية تغيير النظرة السائدة، ورفض الثقافة الذكورية المسيطرة. وسيتضح هذا الكلام بشكل جلي من خلال وقوفنا عند شخصية الراوي في هذه الرواية.

شخصية الراوي :

يبدو واضحا لمن يقرأ رواية «الشبيهة» أنه منذ البداية أمام رواية أنثوية؛ كاتبتها أنثى، ومعظم شخوصها من النساء، وبطلتها أنثى، وشخصية الراوي فيها هي شخصية أنثوية وهي شخصية البطلة ذاتها، فهي تقوم بدور الراوي المشارك الذي يتولى مهمة السرد، وهي تحمل أيضا رؤيا العالم التي تقدم من وجهة نظر أنثوية، كما أن القضية التي تعالجها هي قضية أنثوية أيضا. والحقيقة أن سيطرة الراوي المشارك على الرواية من أولها إلى آخرها قد شد الرواية إلى منطقة السيرة الذاتية، ولا يعنينا في هذا السياق كون الرواية سيرة ذاتية لكاتبتها الحقيقية أو أنها سيرة البطلة الراوية أو غيرها، المهم أن البطلة تكشف عبر سيرتها الذاتية عن سيرة أفراد أسرتها، ويبدو واضحا سيطرة ضمير المتكلم على الرواية من أولها إلى آخرها، (للوقوف عند شواهد على ذلك من الممكن اختيار أية صفحة من الرواية اختيارا عشوائيا وسيبدو هذا الأمر واضحا فيها). ونعود إلى شخصية الراوي/ البطلة لنقف عند الأعمدة الثقافية التي لعبت دورا في تكوين سيرتها رسيرة أهلها، ونبدأ بسيرة الأم.

سيرة الأم :

إن الموروث الثقافي الذي تسيطر عليه الثقافة الذكورية يسهم في تدمير شخصية الأم التي يشار إليها بإصبع الاتهام دون التأكد من حقيقة الأمر، فما إن يهمس أحد الرجال في أذن الزوج بخبر ما، حتى يثور غضبه ويلوح لها بالطلاق، تقول الراوية: «نادى أحد رجال الحي على أبي، وأسرّ له شيأ، ليعود متهدل الرأس والكتفين، ويرتمي على أول مقعد... فجأة سحب أمي من يدها، أدخلها الغرفة، وأغلق الباب... ما الذي فعلته أمي ليعاتبها أبي؟ ما الذي حصل ليضربها بما أوتي من عزم؟... فوجئنا في بيت جدتي بإخوة أبي... وردت كلمة الطلاق على لسان أبي أكثر من مرة...»، (الشبيهة، ص 15-16-17). وعندما يأتي «الاجتماع الثاني بعد زيارة كاهن الطائفة، الذي رفض الطلاق، ولم يرتح لأقوال أبي، فالاستناد إلى ما يقال مرفوض في الدين، وقد تكون افتراءات مغرضة...»، (الشبيهة، ص 18)، ولكن الموروث الثقافي الديني الذي وقف إلى جانب الأم لم ينجح في تبرئتها أمام عيني الزوج الذي تحكمه الثقافة الاجتماعية الذكورية، فيلجأ إلى معاقبة المرأة عن طريق هجره لها هجرا تاما بعد رفض الكاهن للطلاق، فهي في نظره ساقطة حتى وإن ثبت العكس، وحتى في نظر غيره مما يحرمها من فرصة التراجع أو تصحيح الخطأ إن كان هناك خطأ ما، ويحصرها في زاوية ضيقة وطريق مسدودة، ومع ذلك نجد الكاتبة تحاول أن تعطي لشخصيتها هذه الفرصة، فتجعلها تبدو هادئة متألقة واثقة من نفسها تزداد جمالا، فهي لم تهتز لما حدث بل حاولت أن تخلق لنفسها جوا جديدا، وحاولت تكوين صداقات مختلفة وراحت تهتم بأمورها الشخصية، (انظر: الشبيهة، ص 18-19، 22). ولعل شخصية الأم لم تنجح في تغيير مسار حياتها، لأن النهاية التي وصلت إليها وما تعرض له أبناؤها يشير إلى ذلك، ولكن كان لها شرف المحاولة.

سيرة سمر وصفاء :

تأتي سيرة سمر أولا لتوكد ما ذهبنا إليه، فسمر البنت الكبرى تذهب إلى الدير في ظروف غامضة وهي في سنّ صغيرة، وتشير الدّلائل فيما بعد إلى أن سبب ذهابها إلى الدير هو وقوعها في الخطيئة وخوفها من الفضيحة، ولعل ذهابها إلى الدير في هذه المرحلة العمرية المبكرة يحمل دلالة رمزية على الموت المعنوي لها. ولكن الكاتبة تجعل شخصية الأم تتدخل لإعطاء فرصة جديدة لابنتها لتحاول أن تبدأ من جديد، فنجدها تصر على إخراجها من الدير حاملة لأفكار جديدة تخفف عنها وطأة ما حدث، ولا سيما أنه خطأ أدى إلى الخطيئة. وتنطلق من جديد وتبحث عن عمل وتحصل عليه، ثم يتقدم لخطبتها شاب يحمل فكرا مختلفا، فهو مع أخيه الذي يتقدم لخطبة أختها صفاء، لا يهتمان لما حدث في الماضي ويهتمان بالماضي والحاضر والمستقبل. ولا تختلف سيرة صفاء كثيرا عن سمر، فهي تتعرض لعملية اختطاف يتم خلالها الاعتداء عليها، ولكنها بعد أن تعود وتسيطر عليها حالة الذعر؛ تنهض من جديد وتتابع دراستها، ثم تحصل على عمل مع أختها سمر، وتحلم بيوم فرحها مع أختها في اليوم نفسه، (أنظر الشبيهة، ص53 ـ 54؛ 164، 165، 179، 198، 203).

سيرة البطل/ الراوي المشارك :

تبدو شخصية البطلة التي تتولى مهمة السرد أكثر شخصيات الرواية تعقيدا، فسيرتها مختلفة بعض الشيء، فهي شخصية أنثوية تتعرض للكثير من المتاعب، ولكنها في كل مرة ترفض السقوط والاستسلام مؤكدة حقها في الحياة. وتبدأ سيرتها منذ اللحظة التي تفتحت فيها أنوثتها فوقعت في حب شاب يدعى (سالم) كان يتردد على بيتها في أثناء السهرات والأمسيات التي تقيمها الأم في المنزل. ومع حبها لسالم كانت تحلم بالخروج من جو البيت، وما يسيطر عليه من تفكك نتيجة حالة الهجر القائمة بين والديها. وأول صدمة تتعرض لها البطلة هي صدمتها بمن تحب بعد أن يغرر بها ويصطحبها إلى منزل ضخم ليغتصب أنوثتها. ومع ذلك فإنها لا تستسلم له في البداية، فيلجأ إلى ضربها بعنف لتتحول إلى كتلة جامدة بين يديه، وبعد عودتها إلى البيت تصاب بحالة من الذعر خوفا من الفضيحة؛ فالثقافة الاجتماعية السائدة تدين المرأة في هذه الحالات، بينما يبقى الرجل رجلا لا يعيبه شيء، فهي ثقافة ذكورية تحكم المجتمع، وخطورة الأمر تكمن في أن هذه الثقافة قد تغلغلت بشكل عميق في المجتمع جعل كل أفراد المجتمع ينطقون بها، بمن فيهم المرأة تحديدا، فهي أول من يدين المرأة ويتحدث عنها في مثل هذه الحالات؛ في حين أنها تسوغ للرجل أعماله وأفعاله وأخطاءه فهو رجل! هذا الأمر يجعل البطلة تحلم باليوم الذي يأتي فيه من اغتصبها لطلبها للزواج، وبالفعل يحدث ذلك، والحقيقة أن خوف البطلة من نظرة المجتمع إليها لايجعلها تفكر في أبعاد هذا الأمر، وسبب إصرار سالم على الزواج بها، فكل مايسيطر على تفكيرها أنها لن تنتحر أو تدخل الدير، فهي تريد أن تعيش، أن تصلح ماحدث وتبدأ من جديد. ولا تتنبه البطلة لسبب رفض والدتها لسالم على الرغم من أنها تعرف ما حدث لابنتها معه.

وبعد زواج البطلة من سالم ومضيّ فترة على زواجهما تظهر المفاجآت والمصائب الجديدة؛ إذ يبدأ سالم بالضغط على زوجته مستخدما كل الوسائل المادية والمعنوية، بدءًا باللين وانتهاء بالعنف، من أجل أن يتاجر بجسدها لتحقيق مآربه، ومع أنها ترفض هذا الأمر في البداية وتستنكره؛ إلا أنه يجبرها عليه فيما بعد، وبعد أن تستسلم له فترة من الزمن تقرر في لحظة تجلّ إنهاء هذه المأساة، وهذا الاغتصاب المتكرر وتقرر الهرب مهما كلف الأمر، فهي ترفض السير في هذه الطريق وتبحث عن فرصة في الحياة للبدء من جديد، ولتحيا حياة نظيفة، فهي لا ترغب في الاستسلام لهذا المصير الذي يفرض عليها. وبعد هربها إلى بيت أهلها يقتل زوجها في ظروف غامضة، وتبرأ من تهمة قتله، وعندها تشعر بأن الحياة قد منحتها فرصة جديدة، ولكنها تفاجأ بالحمل الذي يسبب لها مشكلا نفسيا في

البداية لأنها ليست متأكدة من والد الجنين الذي تحمله في أحشائها، ولكنها تقرر بأن تقوم بدور الأم، ليس مهمّا من يكون والد الجنين، وعندما تضع مولودها، تفاجأ بأنه توأمان؛ صبي وبنت، وعندها تقرر أن تعمل على تربية توأميها اللذين وهبتهما لها الحياة، تعيش لهما، ومن أجلهما، ولن تتزوج مرة أخرى، ولن تتراجع عن قرارها، (انظر: الشبيهة، ص 192ـ 193).

إن من يمعن النظر في الشخصيات الأنثوية التي تقدمها الكاتبة؛ سيلاحظ بوضوح تركيزها على أن ما حدث معهن كان خطأ وليس خطيئة، لأن الخطيئة هي التي تتكرر، هذا **أولا**.

ثانيا: محاولة إعطاء الفرص مرة بعد الأخرى لكل واحدة منهن، لتبدأ من جديد، ورفض الثقافة الاجتماعية الذكورية التي تحكم على المرأة بالنهاية إذا ماحدث الخطأ الذي يؤدي إلى الخطيئة، ويبدو هذا واضحا من خلال الشاهد التالي الذي تنسبه الراوية، ومن خلفها الكاتبة لكل من أحمد ويوسف اللذين سيتزوجان من سمر وصفاء، تقول: «أما أحمد ويوسف فقد طعنا بكل كلمة قيلت، على اعتبار أن كلا منهما يريد زوجة لا علاقة له بماضيها، وأن الزوجة تحاسب كما يحاسب الزوج، ولكن بعد الارتباط الكبير بينهما، فكما الحرب خربة أشياءهم الجميلة، كذلك قسوة الأيام، فقد تحدث في الحياة أمور ليس للإنسان علاقة بها، وليس للإرادة دور في مسيرتها»، (الشبيهة، ص 205). وواضح من الشاهد أن الكاتبة تريد أن تقول بأن المرأة كالرجل فهو يحاسب كما هي تحاسب، وإذا كان الرجل لا يسأل عن ماضيه، فلماذا تسأل المرأة عن ماضيها ؟! ثم إن نسبة الشاهد إلى شخصيتين ذكوريتين يأتي بوصفه نوعا من التفاؤل المستقبلي بتغير نظرة الرجل إلى المرأة، وتراجع الثقافة/ السلطة الذكورية لتفسح المجال للثقافة/ السلطة الأنثوية بالظهور ولو قليلا.

ثالثا : لا يخفى على القارئ المتمعن لـ «الشبيهة» أن فيها دعوة خفية للتحرّر من القيود الموجودة في المجتمع سواء أكانت دينية أم اجتماعية أو ثقافية، ولا سيما إذا كانت تتعارض مع إعطاء الفرصة للمرأة في حياة أفضل.

فبعد أن تتنبه العائلة إلى أن خاطبي سمر وصفاء من دين آخر، يأتي القرار على الشكل التالي: «لم تمض الساعات حتى جاء قرار الموافقة، وكأننا نتحرر من كل ذنوبنا دفعة واحدة، ذنوب الماضي وقيود المجتمع معاً، كأننا نولد أحرارًا من جديد»، (الشبيهة، ص 204).

رابعا : لم تؤثر الثقافة الأنثوية في مضمون الرواية، وفي طريقة معالجتها لقضايا المرأة ومشاكلها فحسب؛ بل تعدى هذا الأمر إلى شكل الرواية وبنائها. ولعلّ هذا الأمر قد ظهر من خلال حديثنا عن بناء الشخصيات، ويبدو واضحا أكثر في الوصف في الرواية فعلى الرغم من أن شخصيات الرواية الأنثوية جميعها قد تعرضت للخطف، والاغتصاب، وممارسة الدعارة؛ إلا أن الوصف في هذه الحالات كان يأتي من وجهة نظر الأنثى، ولذلك لم نجد في الرواية كلها تركيزا على جسد المرأة الاغوائي، أو تصويرا للمشاهد الساخنة التي فيها إثارة وتشويق ؛ والتي كانت تظهر في معظم الروايات الذكورية التي تتناول مثل هذه القضايا؛ بل ويمكننا القول بأنها كانت تظهر حتى في الروايات التي تهتم بقضايا أخرى وكأنها جزء أساسي من تكوين الرواية.

مما سبق يمكننا القول بأنه من الممكن أن يوجد أدب نسوي يختلف عن الأدب الذكوري، ويقدّم معالجة مختلفة للموضوعات التي تخص المرأة من وجهة نظر أنثوية شرط أن تكون الكاتبة الأنثى تعي جيدا هذا الأمر، وأن تحمل ثقافة أنثوية، وألا تكون ممن يتحدثن عن المرأة بثقافة ذكورية تسيطر عليهن دون أن يشعرن بذلك.

خامسا : تعاني الرواية ضعفا من الناحية التكنيكية فالرواية ضعيفة فنيا. فلغتها ممجوجة، وملأى بالأخطاء، وتغيب عنها الشفافية التي تميزها عن الكلام العادي، فصفة الأدبية غائبة عنها، وربما يتوجب على الكاتبة أن تعيد النظر في تكوينها اللغوي، وأن تتريث قليلا قبل نشر ما تكتبه لإعادة النظر فيه ؛ لأن السرعة قد تؤدي إلى مثل هذه المزالق والسقطات... وهذه الملاحظة ليست انتقاصا من الكاتبة بقدر ما هي دعوة إلى تقديم الأفضل، والارتقاء بالكتابة النسوية إلى الأفضل على صعيدي الشكل والمضمون.

أخيرا نرجو أن لا يفهم من هذه الدراسة أنها تستهدف تسويغ أخطاء المرأة، أو تسعى إلى توسيع الهوة بين الرجل والمرأة، فنحن لسنا من أنصار بعض دعاة الحركة النسوية اللواتي نشرن كتبا تعتمد على الإثارة، كالحديث عن مزايا مقاطعة الرجال والانغماس في الميول الجنسية المثلية، والنظر إلى من يخالفهن من المتلقين على أنهم متخلفون ومعادون للمرأة. كما أننا لا نتفق مع اللواتي يطالبن الرجل بالصمت مساحة زمنية مساوية لزمن صمت المرأة، لتحتل المرأة هذه المساحة بكاملها، لأن هذا يعني أن يصمت الرجل إلى الأبد ! وكل ما نستهدفه هو إقصاء الثنائيات الحادة التي تفصل بين الرجل والمرأة لتحل مكانها النظرة التكاملية التي تنظر إلى المرأة على أن لها كيانا مستقلاً له خصوصيته بعيدا عن النظرة التفاضلية بين الرجل والمرأة لأن كلاً منهما يكمّل الآخر وليس لأحدهما فضل على الثاني، ومن هنا فقد آن لعصر الحريم أن ينتهي، لتنتهي معه ثنائيات (أدنى-أعلى)، و(ذكورة-أنوثة)، و(أقوى-أضعف)، ... وغيرها من الثنائيات الكثيرة.

المراجع والمصادر

- رشو، ماري : الشبيهة رواية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2004.
- عبد المطلب، محمد : بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2001.
النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، ط1، 1996.

الهوامش والإحالات

1) ـ أنظر : عبد المطلب، محمد، النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ط 1، 2003، ص 80ـ 81.
2) ـ أنظر : عناني، محمد المصطلحات الأدبية الحديثة، لوجمان، القاهرة، ط1، 1996، ص 181.
*) ـ توليدو : المقصود بها طليطلة المدينة الإسبانية.
3) ـ أنظر : عبد المطلب، محمد: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ط1، 2001، ص 22.

المخيال العربي
في الأحاديث المنسوبة إلى الرّسول
كتاب للمنصف الجزار

قراءة جمال الدين دراويل

خصّص المؤلف وهو أستاذ الحضارة في الجامعة التونسية هذا الكتاب (وهو في الأصل أطروحة دكتورا دولة) لدراسة ما حفّ بظهور الدّعوة الإسلامية وميلاد الرسول وبعثته من نشاط الخيال، الذي رام «ترسيخ الضمير الديني الناشىء وإضفاء القداسة على الفضاء المحيط بحضور المؤمن في الدّار الأولى» (ص8 و9)، وهو ما كان وراء ظهور منظومة من التصوّرات المتلاحقة والمتكاملة، امتزج فيها المخيال الاجتماعي بالقصص الدّيني، إذ «المخيال ملكة من ملكات تكوين الواقع أو هو ملكة تكوين الصور التي تنشد فهم الواقع من ناحية، وتتجاوز هذا الواقع من ناحية ثانية» (انظر Gaston Bachelard : l'eau et les rêves, P 23 نقلا عن الواقع والمخيال في السياسة والعلم والفنّ – المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس 2005، ص 34).

وقد اتّجه د. منصف الجزار إلى اعتماد مقاربة تحليلية للأنساق الثقافية التي ارتبط بها المخيال العربي الإسلامي من جهة تصوّره لمقام النبوّة ومن جهة تفاعله مع الحديث النبويّ. وعمل على الكشف عن الملابسات التي نشّطت هذا المخيال، موظّفا مكتسبات «الانتروبولوجيا الثقافية» ومعلنا عن أنّ عمله يندرج ضمن سلسلة جهود علميّة سابقة دأب عليها جامعيون تونسيون في نطاق «مساءلة التراث والإفصاح عن دور المخيال في تشكّل هذا التراث» (ص 11).

وآثر المؤلّف تعقّب القضايا المتّصلة بالمخيال في أحاديث الرسول ضمن خطّ تاريخي انطلق من «زمن البدايات وانتهى بسلسلة غزوات الرّسول ونشأة أمّة الاستجابة» (ص 13).

– قسّم الكتاب إلى مدخلين وأربعة أبواب :

عرض المؤلّف في المدخل الأول المتن الذي يمثّل

المخيال العربي في الأحاديث المنسوبة إلى الرّسول، دار محمد علي (تونس) ومؤسسة الانتشار العربي (بيروت) في 656 صفحة، سنة 2007.

مادّة بحثه الأساسية، مبيّنا أنّه يتمثل في كتب الحديث والسيرة والمغازي والمناقب والتفسير والتاريخ، ولافتا النظر إلى أثر التاريخ السمعي الذي يعوّل على النقل والإسناد في صياغة الثقافة العربية الإسلامية في شتّى مكوّناتها.

وخصّص المدخل الثاني لبيان ما ارتبط بحياة النبيّ قبل البعثة وبعدها من خوارق أرجع ظهورها في الأعمّ الأغلب إلى ما اتسمت به الثقافة التقليدية السّماعية من غلوّ ومغالطات ومبالغات متّصلة بغايات مذهبية وسياسية ونفسيّة، وجّهت المرويات والأخبار إلى مجال العجائبي (Fantastique). فكان من الطبيعي أن يدخل الخيال « على الخطّ»، منذ ظهور الرسالة الجديدة، لمساندة الدّين، وترسيخ الملّة والمذهب، وصدّ أهل الكفر ومواجهة أصحاب البدع والأهواء.

وتعلّق الباب الأوّل من الكتاب برصد الخوارق الحافّة بولادة النبيّ بدءا بنسبه و وصولا إلى ولادته، وتحليل المرويات والأشعار المتعلقة بهذا الشأن في مصادرها المتنوّعة.

وأمكن للمؤلّف أن يتابع هذه الأخبار والأشعار في مظانّها المختلفة سُنّية وشيعية، من خلال كتب التفسير والسيرة والتّاريخ والطبقات والمناقب، باحثا عن الخيط النّاظم بين مختلف هذه المرويات ومحلّلا مرتكزاتها وخلفياتها الدينية والسياسية والنفسيّة، ضمن رؤية مقارنية بين المنثور والمنظوم منها، تستهدف البحث على ما تنطوي عليه من دلالات قريبة، وما ترنو إليه من غايات بعيدة، منتهيا في خاتمة الباب الأول إلى أنّ المخيال «لم يكن عنصرا دخيلا على الدّين. . . بل كان عنصرا موظفا فيه، وسندا في استمالة الجمهور إلى الرؤية المذهبية. . . وأنّ المخيال أكّد قدرته على التوغّل في كلّ الاتجاهات» (ص 148).

وفي الباب الثاني تناول المؤلف بالبحث الخوارق التي ارتبطت بفترة ما قبل بعثة النبيّ التي أحيطت بسيل من المبشّرات والأمارات والقرائن على صحّة بعثة الرسول محمّد، وما رافق هذا الحدث من حيويّة في مجال المخيال (الفردي والجماعي) الذي دأب على توليد الصّور العجائبية (الخوارق) الحسّية وغير الحسّية التي شملت عوالم الإنس والجان والحيوان والجماد، وارتبطت بالمحيطين القريب (مكة والمدينة والجزيرة العربية) والبعيد (العالم الأرضي والكون بأسره).

وبيّن المؤلف اقتران ظهور الخوارق بتطور حياة النبيّ منذ ولادته وفترة رضاعه إلى بعثته وبداية نزول الوحي عليه.

فكأنّ الأحداث الجسام التي استوجبتها الرسالة الجديدة بالنسبة إلى النبيّ ومن معه من المؤمنين كانت قادحا للمخيال على أن يفعل فعله على امتداد عقود من حياة الرسول، لمعاضدة الرسالة الإلهية و«الإشادة بالدّائرة النبويّة المستأنفة في بلاد العرب» (ص 293).

وفي خاتمة الباب الثاني، انتهى المؤلف إلى التساؤل عن مصداقية هذه المرويات التي نشأت في سياق نظام معرفي، استجابت فيه الأخبار لحاجات عقائدية وفكرية ونفسية معلومة ونابعة من ظروف المكان والزمان، وأصبح ممتنعا في عصر «حداثة السّؤال» وفي زمن تطوّرت فيه نظم المعرفة أن نقبل بأخبار القدامى أو نرضى بإجاباتهم، في حاضر تشكل نظام المعرفة فيه على تقويض جانب كبير من أسس الثقافة التقليدية ودعائمها.

وفي الباب الثالث، انبرى المؤلف إلى تعقّب الرّوايات والأخبار الحاملة للأحداث المفارقة والخارقة، المتّصلة بحياة النبيّ في المرحلة المكيّة فيما بين بدء نزول الوحي وقرار الهجرة إلى المدينة، غايته رصد حركيّة المخيال في صياغته للرّوايات، وتبيُّن المدلولات المصاحبة لبروز التصوّرات المبثوثة في ثنايا هذه المرويات التي بدأت تنشط - كما بيّن المؤلف - مع بدء نزول الوحي ثمّ تصاعدت حركيتها مع حادثة انشقاق القمر، لتبلغ ذروتها مع حادثة الإسراء والمعراج.

ووقف المؤلف على «وجود خيط دقيق واصل بين

هذه الأحداث» (ص 456) متمثّل في مخاطبة الأرضي للسّماوي، وأبرز أنّ الحوار بين الأرضي والسّماوي مثّل في هذه المرحلة، كما في الحقب التاريخية المتعاقبة التي مرّت بها الأديان السماوية كافّة «لازمة الميثولوجيا العالمية «(ص 456)، وأنّ المرويات التي تعلّقت بالخوارق المنسوبة إلى النبيّ في المرحلة المكيّة توسّلت بهذه «اللازمة» قصد الظّفر بإجابات يتجاوز نفعها المجال الديني ليشمل البحث عن التوازن بين الإنسان ومحيطه البيولوجي والنّفسي والاجتماعي.

وتساءل المؤلف عن دلالات الطّابع العمودي في العلاقة بين الأرضي والسّماوي في إطار المرويات التي عالجها، وأكّد أنّ «التسلسل» أو «المدرج» المعتمد في صياغة الروايات، ونسق نموّه، ينطويان على خصوبة دلاليّة أماط اللّثام عن جوانب منها ولاحظ أنّها تدعو إلى مزيد المساءلة والنبش.

فهذا الطابع العمودي، وهذا النسق التصاعدي المعتمد في إسناد الخبر مكّنا المخيال من استكمال حلقته، فقد أتـاحت هذه الأحداث الفرصة لمساءلة السّماء وتمثّل الإجابة في ذات الوقت، ضمن سياق حركي تجدّدت فيه الرّموز بحسب السّنن الثقافية المتطوّرة بتطوّر الواقع المعرفي والتجربة الحضاريّة، بما يدعو إلى القول إن نتاج المخيال لا يمثّل تصوّرات ثابتة أو صالحة لكلّ زمان ومكان، فلكلّ بيئة ثقافيّة نظام رموزها ومنظومتها الفكرية ومرتكزاتها العقائديّة التي تتحدّد في نطاقها العلاقة التكامليّة بين العقل والمخيال، أو بين الواقع وما فوق الواقع. فالمخيال في جوهره يختزن رغبة المسلم – شأنه شأن أي مؤمن – تبيّن منزلته في الكون ومصيره بعد الموت ومعرفة حقيقة رسالته في معناها وجدواها .

وفي الباب الرابع والأخير تتبّع المؤلف الخوارق التي حفّت بفترة الهجرة النبويّة وما رافق نشر الدعوة من أحداث تراوحت في العلاقة بالآخر بيْن المجادلة والمقاتلة، وحثّ المخيال على أن يتدخّل ليدعّم الثوابت العقائديّة والمعرفيّة التي استندت إليها المادة الخبريّة، وما تضمّنته من نزوع عجائبي امتزج فيه تأويل الآيات القرآنيّة من جانب، بأخبار قصص الأنبياء من جانب آخر ضمن مكوّنات البيئة الطبيعيّة والثقافيّة المحيطة بنشأة الدّين الجديد، فتداخلت مادّة الروايات وتشابكت وتلوّنت الأخبار وتوسّعت، لتدعم ما ثبت في الضمير الإسلامي من أنّ النبيّ محمّدا متميّز في مدار المعجزات عن سابقيه من الأنبياء والمرسلين.

وفي خاتمة الكتاب بيّن المؤلف أنّ العجائبي في الرّوايات المتعلّقة بحياة النبيّ وسيرته كان حاضرا بقوّة طيلة فترة نزول القرآن، وأنّ هذه الروايات العجائبيّة استطاعت أن تخترق الثقافة العالمة، علاوة على الثقافة الشعبيّة. ومن ثم أمكن للخيال أن يتسلل إلى مختلف أرجاء هذه الثقافة وأن يتدخل في دائرة الأفعال والأقوال والأحوال (ص 592) بما أتاح ظهور «منظومات عجائبيّة» تستجيب لأفق انتظار المجموعات الدينيّة والسياسيّة وتعبّر عن مشاغلها وهواجسها ومصالحها، وكذا سرت روايات الخوارق في مختلف الأزمنة، وعلى امتداد الأمكنة في تاريخ الثقافة العربيّة الإسلامية وأصبحت ركنا في هذه الثقافة ركينا.

وإذا مثّل الخيال منذ نشأة الفكر الغربي الحديث وإلى الحقبة الراهنة سندا للعقل، وأتاح للإنسان في العصر الحديث أن يضطلع بأدوار جديدة وأن يقتحم عوالم ومجالات غير معروفة في السّابق، فالمخيال في الثقافة العربيّة الإسلامية كان في غالب الأحيان عاملا من عوامل النكسة الصريحة، إذ جعل المسلم يؤثر الأسباب الموهومة على الأسباب الحقيقيّة ويركن إلى المعرفة الغيبية، ويذهل عن المعرفة العقليّة ويهرب من الحاضر ويلوذ بالماضي.

وهذا ما دعا المؤلف في آخر الكتاب إلى التساؤل: «هل نبقى خارج منظومة العالم الجديد، وهو لا يتردّد في اكتساح بيوتنا باستخدام الأقمار الصناعيّة وتوظيف التكنولوجيا الفائقة، أم سنعمّق دراستنا لذاتنا ونعمل على البقاء في دائرة ضوء الحضارة، وعندئذ نحتاج بالضرورة إلى أن نفتح مسالك جديدة لكياننا ؟» (ص 599).

ملاحظــــات :

لا شك أن أطروحة د. منصف الجزار عالجت بعمق واتّزان إحدى أبرز معضلات الثقافة العربيّة الإسلاميّة وقدمت قدرا من الإجابة عن التساؤل الخطير الذي أنهى به مؤلّفه، كما أنّ عمل د. الجزّار سيفتح لا محالة الباب لإعادة النظر في الثقافة التقليديّة وفي ما قامت عليه من مرتكزات، ذلك أنّ التعامل مع الموروث الثقافي التقليدي بجميع مكوّناته، على سبيل التسليم والوثوق، بات مفسدة ثابتة، ومنهجا لامراء في أنّه يؤخّر ولا أن يقدّم، وهو ما حرص المؤلّف على الكشف عنه.

وإذا كانت الأخلاق العلميّة توجب احترام الأوائل والاعتراف بفضلهم وسبقهم، فالمنهجية العلميّة تقتضي التعامل مع آثارهم بموضوعيّة لا تخلط بين صلاحهم وسداد آرائهم، ولا تسبغ على أعمالهم طابع القدسيّة، ولا تقبل وهم أنّ الأوائل ما تركوا للأواخر شيئا.

والجدير بالملاحظة أنّ المدرسة التونسيّة في الفكر العربي الإسلامي المعاصر قد أثارت هذا الموضوع منذ وقت مبكّر مع أحد أعلام التنوير فيها وهو الأستاذ الإمام محمّد الطاهر ابن عاشور (ت 1973) إذ قرّر أنّ «التحرّيَ أوْلى بالمسلمين فقد طفحت عليهم الروايات، فكانت منها دواهٍ وطامّـات» (تحقيقات وأنظار في القرآن والسنة، الشركة التونسيّة للتوزيع 1985، ص 81) وصَدع بجرأة علميّة « أنّ الحديث الصحيح يغلب الظن بصدق نسبته إلى رسول اللّه نظرا لحسن الظنّ برواته وفيه احتمال مرجوح جدّا بأن يكون مكذوبا عن رسول اللّه صلّى اللّه عليه وسلّم « (المصدر نفسه ص 87) وبيّن «أنّ من أكبر ما أضرّ بالمسلمين روايات ضعيفة تكاثرت بسبب تهاون أهل الحديث» (المصدر نفسه ص 92) معبّرا من خلال ذلك عن وعي عميق بضرورة أن يستيقظ المسلمون من سِنَتهم المعرفيّة، وأن يفسحوا المجال للمنهج العلمي الحديث كي يخترق ذهنيتهم، وأن يدخلوا في مجرى التّاريخ من جديد على بصيرة من أمرهم.

بقي أن نلفت الانتباه إلى أشار إليه المؤلّف من أنّ الروايات العجائبيّة المتعلّقة بحياة الرسول وسيرته كانت مصدر إلهام به خرجت روايات الخوارق من دائرة النبوّة إلى دائرة الأصفياء (ص 439)، فلم يعد المعراج على سبيل المثال علامة من علامات النبوّة فحسب، بل شمل «أهل المعرفة» كالبسطامي وابن عربي وفي هذا السياق يجدر التساؤل عن سبب انصراف المؤلف عن الاهتمام بالروايات المتصلة «بالمهدي المنتظر» الذي يعتبر الاعتقاد به إحدى ركائز المذهب الشيعي، كما أنّ الآثار المرويّة في المهدي تسرّبت إلى كتب الحديث المعتمدة لدى أهل السنة كجامع الترمذي وصحيحي ابن ماجه وأبي داود، كما أمكن لهذه الروايات اختراق كتب التفسير لاسيما عند الشيعة، وقد مثّلت هذه وتلك أهم مصادر البحث بالنّسبة إلى المؤلف.

التّمثـــال

بقلم ســوزان ســونتـــاغ (*)

ترجمة : عدنان مبارك

كان وضعي لا يطاق ولذلك اعتبرت من المناسب القيام بخطوات معيّنة كي أدبّر الحال. وهكذا شيّدت تمثالا بشريا من مختلف اللدائن اليابانية التي تحاكي الجسم والشعر والأظافر إلى آخره. وقام مهندس إلكتروني من معارفي، لقاء مبلغ ليس بالتافه، بصنع ميكانزم لداخل التمثال: سيكون قادرا على الكلام والأكل والعمل والسير والجماع. ولرسم قسمات الوجه كلفت فنانا بارزا من المدرسة الواقعية القديمة، وقد استغرق صنع الوجه بصورة نموذجية وفق وجهي إثنتي عشرة جلسة. وأصبح للتمثال أنفي العريض وشعري الغامق اللون والتجاعيد على طرفي فمي. ولـما كنت قد عثرت على الفوارق بيننا لو لم أكن في مثل هذا الوضع المفيد وهو أنني أعرف جيدا بأنه هو وأنا هو أنا.

يكفي فقط أن أضع التمثال في المركز نفسه من حياتي. سيذهب ورائي إلى العمل ويتقبل المديح والتعنيف من رئيسي. سينحني احتراما وسيقترّ النقود ويبذل الجهد في كل موضع. سأطلب منه فقط أن يحمل إليّ كل ثاني أربعاء مرتبي وأنا سأعطيه النقود للمواصلات والغداء في العمل. وبنفسي سأحرر الصكوك لدفع إيجار السكن والنفقات الضرورية، والباقي سأخفيه في جيبي. كذلك سيصبح التمثال زوجا لزوجتي. سيمارس الحب معها في كل ثلاثاء وسبت، سيشاهد معها التلفزيون ويتناول وجبات الغذاء الصحّي ويتشاجر معها في موضوع تربية الأطفال. (زوجتي التي تعمل أيضا تساهم من مرتبها في تكاليف المعيشة) كذلك سأوصي التمثال أن يلعب في مساءات أيام الإثنين مع فرقة زملائي في لعبة الكريات (bowling) وأن يزور أمي مساء الجمعة ويقرأ في الصباح الجريدة وقد يشتري بدلا عني الملابس (لي وله). ومع مرور الوقت ستظهر واجبات أخرى، وأنا أريد التخلص منها جميعا. وفي نيتي أن أحتفظ فقط لنفسي بـما يمتعني.

قد تقولون أيتها السيدات والسادة بأنه عمل طموح؟ ولماذا؟ بالأساس يمكن حل مشاكل هذا العالم بطريقتين حسب: التخريب أو الاستنساخ. القرن السابق توفرت لديه الإمكانية الأولى فقط. وأنا لا أجد أيّ سبب يمنعني من الاستفادة من معجزات التكنيك المعاصر كي أحقق التحرر الشخصي. إذ لديّ كامل الاختيار. وطالما أنني لست من الأشخاص الميّالين إلى الانتحار قررت استنساخ نفسي.

في أحد صباحات أيام الإثنين أدرت زنبرك التمثال وتركته طليقا بعد أن تأكدت من أنه يعرف ماعليه عمله أي كيف سأتصرف أنا في جميع المواقف التي هي معلومة عندي. دقّ جرس الساعة المنبهة. التّمثال ينقلب إلى جنبه ويلكز زوجتي التي تنهض غير راغبة

من الفراش المزدوج ثم يسكت المنبه. يلبس هو نعاله والروب ثم يتوجه على ساقين متصلبتين إلى الحمام. يقضي حاجته ويتغرغر ويحلق ذقنه ويعود إلى المخدع. يأخذ الملابس من الخزانة ويعود إلى الحمام حيث يرتدي ملابسه وبعدها يتوجه إلى المطبخ. بنتاي جالستان أمام الطاولة. صغراهما لم تخضر بالأمس دروسها. الزوجة تكتب العذر لمعلمة البنت. الكبرى تمضغ، بترفع، قطعة خبز باردة.

ـ صباح الخير بابا ـ ترحبان بالتمثال الذي يردّ التحية بتقبيلهما من الوجنتين. الفطور ينتهي بدون شجار، وأنا أستقبل هذا بارتياح. تغادر البنتان المكان ولم تلحظا أيّ شيء. صرت واثقا من أنّ خطتي ستنجح. الانفعال الشديد يدفعني إلى خوف فظيع من أن يحصل عطب في الميكانزم، من أن التمثال لن يتعرف على الإشارات. ولكن على العكس، فكل شيء يحصل جيدا: التمثال يفتح الجريدة (نيورك تايمز) بصورة صحيحة، ويقضي نفس الوقت الذي أقضيه أنا في قراءة أخبار العالم وكذلك يقضي الوقت نفسه عند قراءة أخبار الرياضة.

يقبل زوجتي ويغادر المسكن متوجها إلى المصعد. (هل تتعرف ماكنة على أخرى يا ترى؟). وصل الآن إلى الطابق الأرضي ثم الباب الخارجي ثم الشارع. إنه يسير بوتيرة معتدلة، فقد خرج في الوقت المناسب وليس مضطرا أن يسرع في السير. يتوجه الآن إلى المترو. يبدو متوازنا رابط الجأش نظيفا (أنا بنفسي نظفته ولمعته في مساء يوم الأحد)، يمضي بلا هموم ويؤدي المهام المناطة به. سيكون سعيدا لغايتي رضائي عنه. وبغض النظر عما سيفعله فرضائي معتمد على رضاء الآخرين عنه.

في المكتب لا أحد قد انتبه إلى التبدل. السكرتيرة تحييه. هو يبعث إليها بابتسامة تماما كما أفعل أنا، بعدها يدخل إلى مكاني الصغير ويعلق معطفه ويجلس وراء المكتب.

السكرتيرة تحمل إليه بريدي. بعد قراءته يملي على السكرتيرة الردود. والآن عليه أن يتفرغ لكومة القضايا التي لم تنته يوم الجمعة. يردّ على المكالمات الهاتفية ويتفق على موعد مع زبون محلي أثناء الغذاء. انتبهت إلى فعل واحد غير منتظم: طوال الصباح دخن التمثال سبع سيجارات بينما أنا أدخن من عشر إلى خمس عشرة. وتفسيري لهذا الشيء أنه بدأ عمله اليوم ولا يملك للتعرض لهذا القدر من توتراتي وبعد ست سنوات من العمل في هذا المكتب. إذن أنا أشك بأنه لن يشرب، مثلي، إلى الغداء قدحين من الكوكتيل بل واحدا. بالفعل حصل هذا. ولكن هذه أمور صغيرة تكون مقبولة إذا كان هناك من يسجلها عامة، وهذا أمر أشك فيه. إنه الآن مع الزبون من خارج المدينة. سلوكه لا غبار عليه، وقد يكون هناك قليل من المبالغة في التأدب ولكنني أرجع هذا إلى انعدام التجارب. والحمد لله أنّه لا يخطىء لغاية الآن ولو مرة واحدة. وأثناء الطعام يتصرف كما ينبغي ـ لا يتباطأ في تناول الطعام بل يأكل بشهية ... وهو يعرف بأن عليه توقيع الشيكات وعدم الدفع بواسطة بطاقة الاعتماد، فشركته تملك في هذا المطعم حسابا مفتوحا.

بعد الظهر يعقد مؤتمر بشأن المبيعات. نائب الرئيس يلقي تقريرا عن مشروع حملة جديدة للدعاية في منطقة (الغرب الأوسط). التمثال يطرح مقترحاته. الرئيس يهز رأسه. التمثال يطرق بقلمه الطاولة الطويلة المصنوعة من خشب الماهون، وملامح وجهه تكشف عن تفكير عميق. وأنا ألاحظ بأنه يدخن سيجارة إثر أخرى. أهو ياترى يشعر بالتوتر بمثل هذه السرعة؟ لكم كانت حياتي صعبة! إذ لم يمر يوم واحد وحتى التمثال تظهر عليه علامة التعب والملل. ومرت بقية ساعات ما بعد الظهر بدون اضطرابات. التمثال يعود إلى البيت إلى زوجتي وطفليّ، ويأكل غذائي بالشكل المطلوب، وخلال ساعة يلعب مع البنتين، ويشاهد مع الزوجة فلمًا من أفلام الويسترن في التلفزيون، ثم يأخذ حماما ويعمل لنفسه شطائر لحم الخنزير ويذهب بعدها إلى المخدع لكي يستريح. لا أعرف أيّ أحلام تأتيه ولكن تسرني فكرة أنها أحلام هادئة ولطيفة. وإذا كان قبولي يضمن له حلما هادئا فأنا أمنحه هذا القبول. أنا مسرور تماما من عملي هذا.

ها أنّ التمثال ومنذ أشهر كثيرة هو في الخدمة. وما عليّ أن أطالب به الآن درجة أعلى من الأهلية؟ بالطبع هذا أمر غير ممكن. في الأيام الأولى اجتاز الامتحان بشكل رائع. ومنذ البداية كان شبيها بي وبأحسن صورة. ولم يكن عليه أن يظهر أكثر مما أظهره، ويكفي أنه قبل دوره بسرور وبدون تمرد وأيّ خطإ ميكانيكي. فزوجتي سعيدة معه وفي كل الأحوال ليست أكثر شقاء من السابق حين كانت معي. البنتان تخاطبانه بـ (بابا) وتطلبان منه مصروف الجيب. وفي العمل يمنحه الزملاء والرئيس ثقتهم.

رغم ذلك فقد لاحظت مؤخرا، وبالضبط منذ الأسبوع المنصرم، شيئا مقلقا. وهو اهتمام التمثال بالسكرتيرة الجديدة الآنسة آمور Amor. (آمل أن ليس إسمها (**) مايثيره هناك في أعماق هذه الماكنة المعقدة، وعندي شك في أن هذه المكائن تتقبل كل شيئا حرفيا.) عند مدخل المكتب وبعد أن يحييها يبدو بأنه يتباطأ قليلا قرب طاولتها، ويقف في لحظة غير طويلة في حين أنني لغاية وقت ليس بالبعيد كنت أمرّ (وفعل هو ذلك أيظا) من هناك إلى المكتب بدون أن أبطيء الخطوات. كذلك صار، وكما يبدو، يملي رسائل أكثر. لربما ازداد حماسه لخدمة الشركة؟ أذكر أنه تكلم في أول يوم في المؤتمر حول المبيعات. قد يكون دافعه في الكلام إبقاء الآنسة آمور هنا لوقت أطول؟ وهل كانت تلك الرسائل التي أملاها ضرورية حقا؟ أنا أقسم بأنه اعتبر الأمر هكذا. ولكن ليس معلوما أبدا أيّ شيء يخفيه هذا الوجه الجامد للتمثال. أنا أخشى أن أسأله. هل يعود ذلك إلى خشيتي من أن أتعرف على أسوإ حقيقة؟ أم أنني أخشى أيضا أن يثير غضبه اعتدائي على حرّيته الشخصية؟ مهما كانت الأسباب قررت الانتظار حتى يخبرني هو بنفسه.

وأثمر الانتظار، فقد جاء الخبر الذي خشيته جدا. في يوم ما في الساعة الثامنة صباحا انتبه هو إليّ عندما كنت واقفا تحت الدش أسترق النظر إليه أثناء حلاقته لذقنه وكنت مستغربا وحسدته على أنّه، وليس مثلي، لم يجرح نفسه. ولما شككت بأن التمثال يملك مثل هذا القدر من الشعور كما لما ظننت بأنني سأرى دموعا في عينه. حاولت أن أهدئه. في البدء حاولت إقناعه بكل هدوء وبعدها عنّفته. ولكن بدون نتيجة. فالبكاء صار عويلا. وبدأ هو، أو بالأحرى انفعاله الشديد الذي لا أعرف التعمق في معرفة آليته، يتمرّد عليّ. أصابني الذعر من أن تسمعه الزوجة والبنتان ويهرعن إلى الحمام ويرون وحشا مجنونا لا يفلح في أن يجعل رد فعله طبيعيا. (هل هو ممكن رؤيتهم لكلينا في الحمام ؟ هذا شيئ ممكن.) أفتح الدش وكلي صنبوري الماء وأطلق الماء من سيفون المرحاض كي يضيع صوته المعذّب في هذا الضجيج. وهذا كله بسبب ذلك الغرام ! الغرام إلى الآنسة (آمور - غرام) ! في الحقيقة لم يسع إلى التقرّب لها حتّى أنه لم يتكلّم معها باستثناء الحديث عن القضايا الرسمية. وبالتأكيد لم ينم معها. رغم ذلك هو عاشق يائس إلى درجة فقدان الوعي. يريد أن يهجر زوجتي. أوضح له بأن هذا أمر غير ممكن نظرا لواجباته ومسؤولياته أولا. إنه زوج زوجتي وأب طفلتي. وكلهن غير مستقلات عنه. ومثل هذا التصرف لو حدث لدمّر حياتهنّ.

ثانيا ما الذي يعرفه هو عن الآنسة آمور ؟ هي أصغر منه بعشر سنوات على الأقل، ولم يبدر منها أي شيء يدل على أنها قد لاحظته عامة، ومن المحتمل أن لها فتاها وفي عمرها وترغب أن يتزوجها.

التمثال لا يريد حتى الاستماع إلى ما أقوله ولا يريد أن أسرّه. لا بد أن يملك الآنسة آمور وإلاّ - وهنا يقوم بحركة مخيفة - سيضع حدا لحياته. كأن يهشم رأسه بالحائط أو أن يقفز من النافذة محطما إلى الأبد ميكانزمه الرقيق. ينتابني الخوف. فأنا أرى كيف ستنهار خطتي الرائعة التي ضمنت لي طوال الأشهر الأخيرة الحرية التامة وسكينة النفس. أرى عودتي الشخصيّة إلى العمل، أرى الفراش مع الزوجة، ومشاهدة التلفزيون، وكيف أنزل الضربات الخفيفة على الطفلتين. طالما كانت في السابق حياتي لا تطاق

فأرجو التصوّر كيف ستكون الآن. إذ ينبغي معرفة كيف مرّت عليه الأشهر الأخيرة عندما حكم التمثال حياتي. فأنا أزحت إلى قاع العالم. أنا أنام الآن كيفما اتفق : في الفنادق الرخيصة، في المترو (أصعد إليه في الساعات المتأخرة من الليل فقط)، في الأزقة والبوابات. لقد كففت وحتى عن أخذ مرتبي من التمثال إذ ليس عندي أي رغبة في شراء أي شيء. صرت نادرا ما أحلق ذقني. أسير الآن بملابس ممزقة ملطخة.

هل يبدو ذلك لكم أيتها السيدات والسادة أمرا منفرا؟ أبدا. بالطبع أبدا. في الحقيقة حينما أزاحني المثال عن حياتي كنت أملك خططا رفيعة للحياة، حياة ناس آخرين. أردت أن أكون واحدا من باحثي القطب، عازف بيانو محترفا، غانية عظيمة، رجل دولة معروفا في العالم، جهدت في أن أصبح الإسكندر المقدوني وفيما بعد على التوالي موتسارتا، بسماركا، غريتا غاربو، ألفيس بريسلي - وهو واضح أن كل هذا في مخيلتي حسب. أوهمت نفسي بأنني حين أكون في جلودهم لفترة غير طويلة سوف لن أعرف شيئا آخر عدا المتعة وليس العذاب، وسيكون بمقدوري أن أهرب، أن أتقمص شخصيّة أخرى متى شئت، لكن تجربتي فشلت بسبب انعدام الاهتمام، بسبب الإنهاك إذا أراد أحد أن يقول ذلك.

اكتشفت أن لا أتحمل لأمد أطول أن أكون ذلك الإنسان الذي كنته بل أن أكون إنسانا عامّة.

أنا أحبّ مراقبة الناس ولكني لا أحب الحديث معهم ولا أن أكون معهم ولا أن أرضيهم ولا إهانتهم على الأقل. لا أحب وحتى الكلام مع التمثال. أنا متعب. أرغب أن أكون جبلا، شجرة حجرا. وإذا كان عليّ أن أبقى إنسانا فليس بانتظاري غير حياة إنسان منعزل مهمل. أنتم أيتها السيدات والسادة ترون بأنفسكم أن من غير الممكن أن يدمر التمثال نفسه بنفسه ثم أن أشغل مكانه وأعود إلى حياتي السابقة.

مازلت أحاول إقناعه. آمره بأن يمسح دموعه ويتناول بجلد، الفطور العائلي، وأعده بالعودة إلى حديثنا في المكتب حين يملي رسائل الصباح على الآنسة آمور. التمثال يوافق على أنه سيحاول ويجيء متأخرا وبعيون محتقنة بالدم كي يجلس أمام الطاولة.

- أصبت ببرد يا حبيبي ؟ - تسأله زوجتي.

يحمرّ وجه التمثال ويغمغم بكلام غير مفهوم. أنا أدعو كي لا يسرع. فخوفي من أن ينهار... أرقبه بقلق كيف أكل قليلا جدا وأبقى في الفنجان ثلاثة أرباع القهوة... يخرج التمثال من البيت مكتئبا مما يثير استغراب زوجتي وخوفها. أراه كيف أخذ سيارة أجرة بدل الذهاب إلى المترو. في المكتب أسترق السمع إليه حين يملي الرسائل. أخذ يزفر بعد كل جملة تلاحظ ذلك الآنسة آمور أيضا.

- أي شيء هذا ؟ ممّ تعاني يا سيدي ؟ تسأله بمرح. يحل صمت طويل. أنا أنظر من الخزانة، وماذا أرى ! التمثال والآنسة آمور يتلاصقان ملتهبين مثل الجمر. التمثال يمرر يده على نهديها، وهي مغمضة العينين، كلاهما يجرح أحدهما الآخر بفمه. التمثال ينتبه إليّ وأنا أنظر إليهما من وراء باب الخزانة. أبعث إليه بإشارات سريعة كي يفهم بأنه علينا أن نتحادث وأنني أقف إلى جانبه وأريد مساعدته.

- في المساء ؟ يسأل التمثال هامسا وهو يبتعد قليلا عن الآنسة آمور الملتهبة.

- أنا مغرمة بك - تجيبه هامسة أيضا.

- وأنا مغرم بك - يقول التمثال بصوت أعلى قليلا جدا من الهمس - ولا بد أن ألتقي معك.

- في المساء - تجيبه الآنسة آمور هامسة - في بيتي. هذا عنواني.

ثم تأتي قبلة أخرى وبعدها تخرج الآنسة آمور. أخرج أنا من الخزانة وأغلق جيدا باب مكتبي.

- عليك أن تفهم - يقول التمثال - : إما آمور وإما الموت.

- طيب - أجيبه وأنا محبط - لن أنصحك بعد الآن كي تكف عن هذا الأمر. هي تبدو لي فتاة لطيفة وجذابة لحد كاف. ومن يعلم لو كانت تعمل هنا في زمني... - أرى كيف يقطب التمثال جبينة غاضبا ولذلك لم أنه الجملة - ولكن عليك أن تعطيني قليلا من الوقت.

- وماذا عزمت على أن تفعله ؟ كما يقول عقلي لي أن لا جديد عندك - يقول التمثال - وإذا كنت قد فكرت بأنني سأعود إلى زوجتك وطفلتيك الآن حين تكون أمامي آمور...

أتوسل إليه أن يمنحني وقتا.

- ماذا في نيتي أن أفعله ؟ لا شيئ أبسط منه. التمثال موجود الآن في وضعي السابق. تبدو له الحياة الآن لا تطاق، ولكن لكونه يكرع حياة حقيقة. فردية، لم أعرفها أنا في أي وقت، هو لا يريد أن يختفي عن العالم. وينبغي الاعتراف بأنه راغب فقط في أن تحل الآنسة آمور الفاتنة وبدون أطفال، محل زوجتي المستعملة، وابنتي الصاخبتين. هكذا هي الحال، إذن أيّ مانع يحول دون أن يساعده الحل الذي توصلت إليه آنذاك تماما كما ساعدني ؟ فكل شيئ هو أحسن من الانتحار. ما أحتاج إله هو الوقت كي أعمل تمثالا آخر يبقى مع زوجتي وطفلتي وبالطبع يذهب بدلا عني إلى العمل حين يهرب هذا التمثال (وعلي أن أسميه منذ الآن بتمثال حقيقي) مع الآنسة آمور.

في ذلك الصباح اقترضت نقودا منه كي أذهب إلى الحمام التركي للاغتسال، وحلاقة الرأس والذقن كذلك لشراء بدلة شبيهة بالبدلة التي يرتديها. وحسب اقتراحه اتفقنا على أن نلتقي في مطعم صغير في (غرينويتش فيليج Greenwich Village) لتناول وجبة الغداء، لن يلتقي فيه، بالتأكيد، بأحد قد يتعرف عليه. ليس عندي أيّ فكرة من أيّ شيء هو خائف. خائف من أن أحدا قد يراه وحيدا يتناول غداءه ويحادث نفسه؟ ولكن هو الآن ذو مظهر لائق. وإذا رأونا معا نحن الاثنين أي شيء هو أكثر طبيعية من توأمين بالغين يرتديان الملابس نفسها ومشغولين بتناول غداء مشترك وحديث صريح ؟ كلانا يطلب طبق سباغيتي آل بورو Spaghetti al burro ورخويّات molluscs مشويّة. بعد ثلاثة أقداح من الشراب يفهم التمثال وجهة نظري. وآخذا بعين الاعتبار مشاعر زوجتي، وليس مشاعري، يؤكد بلهجة صارمة على أنه يميل إلى الانتظار. ولكن ليس أطول من بضعة أشهر. أنبهه إلى أنه خلال هذه الفترة لا أطلب منه أن لا ينام مع الآنسة آمور، فقط أن يحافظ على أن لا يكون هذا الزنا مفضوحا.

إن صنع تمثال ثان يلقى صعابا أكثر من صنع الأول. وهنا أنفقت كل ما وفّرته. خلال عام واحد تقريبا. فقد ارتفعت أسعار اللدائن التي يصنع منها أشباه البشر، والخامات الأخرى أيضا كما ازدادت أجور صاحبيّ المهندس والمصوّري. وما زاد الطين بلة أن مرتب التمثال لم يرتفع رغم تزايد تقدير رئيسي لصلاحية التمثال ونفعه للشركة. وصار التمثال يتنرفز حين ألح عليه كي يسمح هو، وليس أنا، للمصوّر بعمل نموذج له ورسم ملامح الوجه. وغم ذلك أنبّهه إلى مسألة أنه إذا كان التمثال الثاني شبيها بي مرّة أخرى فإن التقليد قد يظهر مشوّها بعض الشيء. فبين مظهر التمثال الأول ومظهري حصلت بدون شك اختلافات معيّنة رغم أنّني لم ألاحظها بنفسي. أنا أرغب في أن يكون التمثال الثاني نسخة طبق الأصل للأول في أدق التفاصيل رغم أنني لا أقدر على اكتشافها بنفسي. بالطبع أنا أجازف هنا، فقد تنقل تلك الشهوة البشرية غير المتوقعة التي حرمت التمثال الأول من أن يكون ذا فائدة، إلى الثاني.

وفي الأخير كان التمثال الثاني جاهزا. ونتيجة لإلحاحي الشديد رضخ التمثال الأول (ولكن على مضض، فهو أراد أن يقضي وقت الفراغ مع الآنسة آمور) للتفرّغ إلى التمرينات التي تستمر بضعة أسابيع، وهنا أيضا مسألة تلقين التمثال الثاني عقائديا. وفي الأخير جاء اليوم العظيم. فأثناء سباق يوم الأحد في

لعبة البيسبول، وبالضبط في أثناء الجولة السابعة يدخل التمثال الثاني حياة الأول. وقد تمّ الاتفاق على أن الأول يخرج لشراء السجق ويعود الثاني محمّلا به والمشروبات. الأول يقفز إلى سيارة الأجرة ويمضي كي يستلقي بين ذراعي الآنسة آمور المفتوحتين.

كان هذا قد حدث قبل تسع سنوات. والتمثال الثاني يعيش مع زوجتي بدون انفعالات قوية ولا انهيارات عصبية مثل التي كنت قد تعرضت لها. البنت الكبرى هي الآن في الجامعة، والصغرى في المدرسة المتوسطة. كذلك ولد طفل آخر هو صبي، وعمره الآن ست سنوات. انتقلوا إلى سكن تعاوني في فوريست هل Forest Hill، وزوجتي تركت عملها، أما التمثال الثاني فهو الآن مدير مكتب نائب رئيس الشركة. والتمثال الأول أنهى دراسته المسائية وكان قد عمل أثناءها نادلا، كذلك عادت الآنسة آمور إلى الدراسة وحصلت على شهادة تؤهلها كي تكون معلمة. هو الآن مهندس معماري ذو خبرة ليست بالقليلة، أما هي فتعلم اللغة الإنجليزية في المدرسة الإعدادية التي تحمل اسم جولي ريتشمن J.Richman . عندهما طفلان، صبي وبنت. وهما في أقصى السعادة. ومن حين إلى آخر أزور كلا التمثالين. بالطبع قبل كل زيارة أقوم على الدوام بتحسين مظهري. فأنا اعتبر نفسي قريبا وعرّابا وفي بعض الأحيان عمّا للأطفال. جميعهم لا يميلون إلى لقائي، ربما السبب هو مظهري الذي يدعو إلى الرثاء ولكن تنقصهم الجرأة كي يغلقوا الباب بوجهي. أنا لا أمكث أبدا طويلا عندهم. على أي حال أتمنّى لهم كل الخير كما أمتدح نفسي على أنني قد أفلحت بهذه الصورة اللائقة وغير المحرومة من المسؤولية، في حل مشاكل ما تبقى من حياة شقية قصيرة وهبت لي.

الهوامش والإحالات

*) في حصيلة سوزان سونتاغ (1933ـ 2004) الكاتبة الأمريكية المعروفة، عدة روايات ومجموعات قصصية ومقالات ودراسات مكرسة لشتى حقول المعرفة. وكانت سونتاغ تحاضر في الجامعة الأمريكية وغيرها في موضوعي الفلسفة والأدب. كما كتبت السيناريوهات السينمائية وأخرجت أفلاما أيضا. وقد عملت كمحررة في عدد من الصفحات والمجلات. والقصة المترجمة تعود إلى مجموعتها (أنا، إلى آخره I، etcetera) الصادرة في عام 1978.

**) تعني كلمة (آمور) الغرام.

القصّة

رانيا ملحم

يجلس كل صباح في المكان الذي تعوّد أن يجلس فيه ليشرب قهوته قبل الانطلاق إلى عمله أو لقضاء شؤونه. تمر أمامه جميلة... أنيقة... تسبح في أمواج من العطر... تجلس في مكانها الذي تعوّدت أن تجلس فيه... تترشّف قهوتها وتقرأ جريدة أو مجلّة أو كتابا... ترفع رأسها وتسرح بعينين شاردتين في النباتات الخضراء والأزهار اليانعة المختلفة الألوان والأشكال والمياه المتدفقة من النّافورة التي تتوسّط المحلّ...

تعوّد على حضورها وعلى أريج عطرها...

أصبح لا يغادر المحلّ إلاّ إثرها...

جاءت اليوم كعادتها وجلست مكانها... تدفّقت الدماء في عروقه...

وقف...

اتّجه نحوها... استأذنها في الجلوس...

أذنت له...

تحدثا في أمور عديدة... عرفا أشياء كثيرة... قال لها قبل أن يفترقا....

– الآن عرفت سبب إصرارك على الجلوس في هذا المكان...

تخلفت عن موعدها... غابت أياما... شعر بما يشعر به كل إنسان فقد شيئا عزيزا عليه... تعلقت عيناه بالباب... أكثر من النظر في ساعته... أصبح عصبيّا... نهش قلبه القلق... تملكته الهواجس...

فجأة ظهرت بالباب... وقفت كعادتها وألقت نظرة في أرجاء المكان... اتجهت نحوه فتهللت أساريره وخفق قلبه بشدّة... جلست أمامه... سلم عليها بحرارة وطلب قهوتها... انهالت عليها أسئلته وتشعّبت بهما سبل الحديث... وأخيرا قال لها...

– ماذا كتبت ؟ أريد أن أعرف آخر ما كتبت...

– بشرط.

– أقبل كل شروطك...

– تدعوني إلى غداء في مطعم من اختياري...

– موافق...

– لقد كتبت قصتنا...

غرف ونوافذ

ساسي حمام

نزلت من السيارة وتوجهت نحو المقهى حيث أجد الأصدقاء الذين لم أجلس معهم منذ مدة طويلة... وصلت إلى المقهى الموجود بناصية شارع قرطاج... ألقيت نظرة على الجالسين من خلال الجدار البلوريّ، رأيتهم يجلسون في نفس المكان، دخلت وسلمت عليهم وأخذت مكاني بينهم وشاركتهم حديثهم وخضت معهم في مواضيع شتّى وفجأة نظر إليّ أحدهم وقد ارتسمت على وجهه علامات الجدّ وكأنه تذكر شيئا مهمّا وقال لي :

– هل رأيت صديقك عاشق المدينة العتيقة وراهبها ؟...

– لا، لم أره منذ مدّة طويلة.

صمت قليلا... ولـمّا رأى أني متلهف لمعرفة سبب هذا السؤال المفاجىء... قال بصوت منخفض:

– لا بد أن مكروها قد أصابه.. لقد باع مكتبته...

– كيف عرفت ذلك ؟

– لقد اشتريت بعض كتبه... يظهر أنه كان يملك مكتبة قيمة جدًا...

– أعرف أنها قيّمة وأنه شديد الاعتزاز بما تحتويه من نفائس ومخطوطات وكتب نادرة أفنى قسما من عمره وجزءا كبيرا من ثروته في جمعها.

وضعت ثمن القهوة التي لم أكملها على الطاولة وخرجت مسرعا... وصلت إلى بائع الكتب القديمة... سلمت عليه وشرعت في تصفح الكتب... إنها كتبه عليها إمضاؤه واضحًا جليّا... بعض الكتب مازالت تحتفظ بإهداءات أصحابها... إذن ما قاله صديقي في المقهى صحيح... ها هي الكتب المنتصبة أمامي تشهد على صدقه... شعرت أن الأرض تميد تحت قدميّ... عشرات... بل مئات نقاط الاستفهام ترتسم أمامي... تتعدّد... تكبر... تتضخّم... تسدّ عليّ جميع المنافذ فتضمحلّ المدينة وبناياتها وشوارعها وأشجارها وسياراتها... لم يبق غير نقاط الاستفهام التي تحاصرني ومنزل في المدينة العتيقة يشدني إليه.

فجأة وجدت نفسي أمام شقته... الباب الرئيسي مفتوح... صعدت المدرج جريا... الباب مقفل على غير عادته... طرقته طرقات خفيفة متتالية... لم يجبني أحد... اقتربت من الباب... وضعت أذني عليه علني أسمع حديثا أو وقع خطوات... لم أسمع شيئا... البيت ساكن... طرقت طرقات قويّـــة...

من . . . ؟

أنا . . . افتحي الباب . . .

عرفتني . . . . هرعت إلى الباب جريا لتأخذ ما أحمله إليها كعادتي من حلوى وشكلاطة وكتب . . . فتحت الباب وارتمت على صدري تقبلني . . . وضعتها برفق وسألتها :

– أين أبوك وأمّك وإخوتك ؟

– في الداخل . . . في حجرة الجلوس أمام التلفزة . . .

الحجرة معتمة . . . النوافذ مغلقة . . . بصيص من نور باهت ينفلت من التلفزة . . . وجوه مكفهرة . . . جامدة الملامح . . . عيون تقطر حزنا فيغمر كل شيء في هذا المنزل . . . شاخصة . . . مشدودة إلى أسراب طيور دائمة الحركة . . . باحثة عن أشياء . . . تدور وتدور . . . تتجمع ثم تتفرق . . . والصمت . . . الصمت مطبق . . . يتراكم طبقات فوق طبقات، جلمود صخر يثقل كاهلي . . . تنقبض نفسي . . . أشعر بالغربة وبالوحشة . . . أريد أن ألج عالمهم . . . أن أفهم شيئا . . . أحاول فلا أستطيع . . . أشعر بالعجز والإحباط . . . تتكاثف نقاط الاستفهام وتكبر . . . يعرف صديقي أنّي لا أحب الصمت والظّلام . . . لم يفتحوا النوافذ ولم يرفعوا صوت التلفزة . . . لم يتكلم أحد . . . هذا الصمت . . . هذه العتمة . . . يضيق صدري . . . أشعر بالاختناق . . . الطيور مازالت في حركتها الدائبة . . . في دورانها حول نفسها . . . تفتح مناقيرها . . . ترفع أعناقها . . . تستطلع ما حولها . . . لفت انتباهي ابنه البكر مصدر فخره واعتزازه . . . متفوّق في دراسته . . . متحصّل على ألقاب وكؤوس وبطولات عديدة في رياضات متنوعة . . . يرتدي حذاء خشنا وثيابا مزركشة . . . أصلع الرأس . . .

لقد كبر واحتوته المراهقة . . . لاحظ اهتمامي به . . . نهض من مكانه وأمسكني من يدي وجرني إلى غرفة المكتبة كما يسميها . . . دخلنا فأغلق الباب وراءنا . . . الغرفة سقف وقاع وجدران عارية . . . فتح النافذة فارتمت الشمس على قاعدتها ودخل الشارع بضجيجه وصياح باعته المتجولين وأغانيه المتنوعة المنطلقة من دكاكينه . . . جلس على حافة النافذة . . . بقيت واقفا . . . لم يكن هناك شيء أجلس عليه . . . انطلق صوته من عقاله مرتفعا . . . واضحا . . . صافيا . . . رقراقا . . . تحدث عن ماضي ابنه . . . وعن نجاحه المتواصل وتفوقه وحسن تربيته قلت له استحثه لمعرفة الجديد :

– أعرف . . . أعرف ذلك . . . ماذا وقع بعد ذلك ؟

تهدج صوته . . . كادت أصوات الشارع تتغلب عليه . . . قاطعته مخفّفًا عنه :

– إنها المراهقة . . . فورة شباب . . . لا تلبث أن تزول مع تقدمه في العمر . . . المهم صحته ودراسته . . . لا بد من حمايته وإحاطته بالرعاية . . .

– لا . . . ليس هذا ما أقصده . . . وليس هذا سبب حزننا وحاجتنا إلي . . . ابتلع صوته . . . ضاع أو كاد يضيع في أصوات الشارع المتعددة . . . المتنافرة . . لم أفهم غير كلمات مقطعة الأوصال . . . مفككة المقاطع . . . المرض . . . الأشعة . . . غلاء الأدوية . . . قلة الامكانيات . . . اليأس من الحياة ومن الناس . . . الموت . . . فهمت كل شيء . . . أخرجت بعض الأوراق من جيبي ووضعتها في كفه وتركته، عرجت على قاعة الجلوس لأودع بقية العائلة . . . ارتمت نظراتي على الشاشة الصغيرة فرأيت الطيور قد ارتفعت وانتشرت في السّماء بيضاء ناصعة البياض . . . ارتفعت أكثر . . . صارت صغيرة . . . لما تحققت من وجهتها انتظمت مثلثا أبيض ما لبث أن ابتلعه الأفق.

شعر

أطــلال

نديم الوزّة

1 - ســـروة

أنا السروة،

كيف أسمحُ للريح بالعبور ؟

أوراقي للزينة،

مَنْ يملؤها بالغبار ؟

ثماري لا تُؤكل،

لماذا يقطفها الأولاد ؟

جذعي مليئ بأسماء العشّاق،

إن ضمّدتُ جراحي

هل يغفر الحبُّ لي ؟

أنا السروة المهدومة،

مَنْ يشمتُ بي ؟

2 - صحـــراء

هذه النخلة الذابلة

هل تعرف :

لماذا تعرّقتْ وحيدةً

تحتَ سماءِ رغباتها ؟

تحت سماء رغباتها ؟

....

هذه التجعيدةُ على وجه الأرض

هل تعرف :

إن كانتْ نهرًا يبكي ؟

....

هذه الرمال المترامية

هل تعرف :

إلى أين يمكن أن تمضي ؟

....

حصن، حجارة، نسيج عنكبوت،

والشهوةُ حشرةٌ مخدوعة...

3 – دخان

آخ
مِن الدّخان
مَنْ أَوْفى مِنْ خياناتِه ؟
لا مُغتصبة،
لا مُلتهبة،
لا كي تُمزّقَ فكرة...
شهوتُها الدّخان،
يضاجعها
ويتركها
دخانًا
بلوْعةُ دخان.

4 – ما هو البرد ؟

البرْدُ
قد يكونُ امرأةً ما،
تعرى ضاحكة،
كي تذوبَ في كأسٍ ملوكيّ،
وتُنسى...
وأنت تهرب،
أو تتمسّكُ بالحاشية،
لتقلّ نارُك،
لتسأل :
ما هو البرد ؟

خشب منقوش

سفيان رجب

شاخصًا في سقف غرفتي الذي حوّلته العناكب إلى سيرك،
أشاهد بين الغفوة واليقظة...
على سرير خشبي راح يقطّع مفاصله الصّريرُ.
الذّكرياتُ : فراشات ليليّة تتساقط في موقدٍ ناعسٍ في الرّكن – هو قلبي –
ما عاد يكْفي لتدفئة عصفورة مبلولة قد تفرّ إليه من قبضة الشّتاء.
أيّها الزّمن المتطلّعُ من شقوق رزنامة مهترئة
لم أعد أحتاج لتلك الحفنة من السّعادة
خبّئها لمستقبل غافل...
أو انثرها في السّاحة العموميّة لتلتقطها الحمائمُ.

***

شاخصًا في سقف غرفتي...
لا أزال أقنع نفسي أنّ كلّ هذه الابتسامات ليست رسومات بركار
أنّ الأصدقاء ليسوا أرقاما في حاسبتي – أرقاما قابلة للجمع والطّرح –
أنّ غيابي ليس وقود نميمتهم
أنّ إطلالتي ليست كرنفالا من ألوان وبالونات.
شاخصًا في سقف غرفتي المزخرف بالرّطوبة والحشرات
أدفيءُ الرّوحَ على جمرة راح يغطّيها الرّمادُ – هيَ التّذكّر –

- من أين جئتَ
بكل هذا الشِّعرِ يا لمّاحُ !؟
هذا السّحر، والتّفاح
والعطرِ المنوّمِ والغناء !!؟
- من قريةٍ عربيّةٍ
حيث المآذنُ تشرئبُّ
لنجمة حمراء تضحكُ
فوقَ أطلالٍ من الطّين الملطّخ بالدّماء.
من قريةٍ،
عشّاقُها يترنّحون
من البكاء المرِّ
والشّجن الخرافيّ الذي ينثالُ
من كهف الأساطيرِ.
من قريةٍ،
يتسكّع التاريخُ فيهَا
حاملاً حزمًا
من الأشجان والحسراتِ
تبتاعُ العجائزُ بعضَها
لأواخر العمرِ المديدِ.
من وشمةٍ شفّافةٍ خضراءَ
فوقَ جبين شيخٍ منهكٍ (قلقٌ عظيمٌ...
رؤية مجنونة، وكتابة دمويّة
عن غرابة الأرواحِ في قفص الوجود.)

***

لا تسألوني
عن مسارب في دمي
تمتدّ كالألغاز
في ضوء القمرِ،
وخيامِ دفء
نختبي فيهَا
إذا هطل المطرِ.

***

لا تسألوا
عن عالمي المزدان بالأحلامِ والأبعادِ
حيث اللّيلُ والقمر الجميل
والنّايُ يسكبُ سِحرَهُ
في بركة شفقيّةٍ
تترشّفُ الأنداءَ من مقل النّخيل.

***

لا تسألوا
عن واحةٍ زرقاءَ
من نغمٍ ورمزٍ
حيث يصبحُ كلُّ حرفٍ
وردةً رمليّةً،
حجَرًا يورّده الغروبُ،
وغمامةً تغفو
على شجرٍ يلوّحُ في شحوبٍ.
صورٌ مبعثرةٌ هنا وهناكَ
ثمّةَ قلعةٌ مهجورةٌ
يتعانق النّسيانُ فيها...
والأساطيرُ المخيفَةُ.
جرّةٌ خضراءُ تطفحُ بالغناءِ

وطفلةٌ تُلقي بِهَا
في جدولٍ يتأوَّهُ
يزتاده البجعُ الخرافيُّ الحزينُ
يحفّه قصبٌ رهيفٌ
من أصابعه النّحيفةِ
يقطفُ الولَدُ الغريبُ ربابةً
ويَضيعُ في الصّحراءِ
ثَمَّةَ مَسْربٌ
تتشابكُ الأعشاب والأعوامُ فيه
ينحني لسعاة قريتنا الصّغيرةِ
يحصدونَ وجوههم بالدّمعِ والبسماتِ
يقتسمونَ أدعيةً مفهرسةً
وأحزانًا تهذّبها المواويلُ الجميلةُ
والبناتُ السّمْرُ، والصّلواتُ.
ثَمّةَ غابةٌ مأسورةٌ
في سِحرِها وغموضِها
شَجَرٌ يختبىءُ غَيْمَةً للسّاهرينَ
وخيمةٌ للتّائهينَ
تعشّشُ الأقمارُ بينَ كفوفه
وتنامُ نَاياتٌ على آهاته وحفيفِه.
قمرٌ يحطّ على المنازلِ
ينثرُ الأسْمَارَ والأحلامَ
فوقَ أسرّة العشّاقِ
يملأها بضوءٍ دافىءٍ
تسَاقطُ القبلاتُ فيهَا
مثل سقسقةِ الطّيورِ

وتغرقُ الهمسَاتُ في ليلِ العنَاقِ
تذوبُ زهرةُ جلّنارٍ
تنتشي ريحٌ
وتَسْري لذّةٌ رزقَاءُ في الأرواحِ.
من تلكَ العوالمِ
جئتُ مغلولاً بأحلامي الجديدةِ
والتي ما اخترتُها أبدًا
لكنّ شراعي المنسوجَ من جُرحِي
تداعَى للرّياحِ
فتشابكتْ ريحٌ بموجٍ صَاخبٍ
بجراحي الخرسَاءَ
بالآتي الذي مازالَ لمْ يأتِ
بِمَاضٍ مَا مضَى،
بالصّمتِ بالهذيانِ
بالأحزانِ،
بالخبزِ المغمّسِ في الدّمَاءِ
بكلّ هذا الشّعْرِ منكسرًا بِلاَ مَعْنَى
نقوله
ثمّ نجلسُ باحترامٍ في مقَاعدنَا
نتابعُ نشرةَ الأخبارِ
بانخةً كحزبٍ باردةً.
نحصِي خسائرنَا
ونكتُمُ آهةً
استوطنتْ أعماقَنَا
كفراشةٍ ليليّةٍ
ظلّت ترفرفُ حَولَ نارٍ خَامدَةٍ.

شاخصًا في الفراغ...
تحت سقفٍ يقطرُ
ألقي أحطابًا في المدفأةِ – هيَ أحلامِي المتخشّبةُ –
أتذكّرُ بصوتٍ مرتفع
حتّى أقنع نفسِي أنّهُ لا يزال ثمّة فرق
بيني وبين سريرٍ خشبيّ راحَ يقطّعُ مفاصلهُ الصّريرُ.



سبعون

نــور الديــن صمـــود

سبعونَ ؟ وانحبس الكلام بداخلي
وسـرى لهيـب الوجد عبر مفاصلي
سبعون مرّت كالخيال، ولـم أعـذ،
فـي مثـل روعـة حسنـها، بالآملِ
قلبــي بــه بيــضُ النـوارس حلّقت
لكنــها لــم تكتــرث بالساحـــلِ
البحــر أرهقـــها ولــم تطلــب بــه
بدلا، وضاعت فـي المدى المتواصلِ
تقضـي البحـار إلـى البحار وموجها
أكـوام مـاء؟ أم سـراب مجاهـل؟
واليـوم أشعـر بالشبـاب يعود لي
ويُعيدنـــي لصفـاء عهـد حافـلِ
واليـوم تسـري فـي شراييني المنى
ويـرُدّ قلبــي للشّبــاب الكامــلِ
سبعــون مـرت كيـف مرت والهوى
ما زال يُذكي في الضلوع مشاعلي؟
مـــرّت كمـــا مــرّ الخيـــال، وإننـي
قـد كنتُ، عن خطواتـها، كالغافل
إنـــي سأبقـى عاشقـــا طـول المدى
أفـدي الهـوى مـن فاعـل متفاعل

مكتبـة الحيـاة الثقـافيّـة

تقديم : عبد الرحمان مجيد الربيعي

(الأمّ الرسولة)
و(البطل في الاسلام الشعبي)
كتابان جديدان للباحث محمد الجويلي

صدر للباحث التونسي محمد الجويلي كتابان جديدان هما «الأم الرسولة - رسالة الأم في الحكاية الشعبية التونسية - قراء أنتروبولوجية نفسية» و«البطل في الاسلام الشعبي - مثال علي بن أبي طالب في الثقافة الشفويّـة التونسية - قراءة أنتروبولوجية».

ويأتي صدور هذين الكتابين ليعزز منجز هذا الباحث المتميّز الذي سبق له وأن أصدر مجموعة مؤلّفات نهجت نهج القراءة الأنتروبولوجية «مثل مؤلفه القيم «الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي» (1992) ومؤلفاته الأخرى «سوسيولوجيا البخل» (1990)، و«أنتروبولوجيا الحكاية» (2002)، و«ترحال الكلام في أربعين عاما وعام» (2004).

في الكتاب الأول «الأم الرسولة» هناك مقدمة لعلها تلخص طبيعة اشتغاله إذ يقول : (لقد قادتني انشغلاتي بالموروث الشفوي في العقد الأخير إلى الاهتمام على وجه الخصوص بالحكاية الشعبيّة الخرافيّة فلم أكتف فقط بوضع مؤلف في ذلك صدر بعنوان «أنتروبولوجيا الحكاية». تناولت فيه حكايات تونسية البعض منها اختزنته ذاكرتي الشخصيّة منذ الطفولة وإنّما ذهبت كذلك إلى تحفيز طلبتي من دارسي «شهادة الأساطير والمعتقدات» بكليّة الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة إلى جمع أكثر ما يمكن منها والتقاطها مما تبقّى من الأفواه التي ترددها وتسجيلها وتدوينها كما هي دون زيادة أو نقصان).

أما قصّة «الأم الرسولة» فيقول عنها أنها (كما تبدو من خلال الحكايات الشعبية التونسية هي قصة يتقاطع فيها الكوني والإنساني بالمحلي فهي من جهة تحكي قصة كل أم مهما كان انتماؤها ودينها وحضارتها وعصرها فهي تبعًا لذلك تحكي قصّة الأمومة الخالدة عبر تاريخ الإنسان مهما كان وحيثما كان ومن جهة أخرى تروي على مسامعنا قصّة أمّ مخصوصة عربيّـة مسلمة أولاً وتونسيّة أخيرا).

فصول الكتاب هي : الولادة : حيرة ومعاناة، وجع حياة، في مفهوم الرمز، رموز الأمومة، الأم الطيبة، الأم المخيفة المزعجة، الأب في مرآة الأمّ. وأخيرا الخاتمة.

هذا كتاب يضيف لما يقدمه هذا الباحث الذي له منحاه الخاص.

يقع الكتاب في 148 صفحة من القطع المتوسط - طبع في مطبعة تونس قرطاج 2007.

أما كتابه الجديد الثاني «البطل في الإسلام الشعبي» فهو باللسانين العربي والفرنسي وربما فعل هذا تعميما للفائدة من مضمونه لاسيما وأنه يتناول (مثال علي بن أبي طالب في الثقافة الشفويّـة التونسية).

تتصدر الكتاب شهادتان تقيّمان جهود هذا الباحث أولاهما من ليلى أبو لغد أستاذة الأنتروبوجيا ومديرة الدراسات الأنتروبولوجية والشرق أوسطية - جامعة نيويورك، والثانية من آن ماري أستاذة الأدب الإنقليزي والتاريخ البريطاني - كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمنوبة - تونس. هاتان الشهادتان تقيّمان عاليا جهود الباحث في ما قدمه من إضافات في مجال البحث الأنتروبولوجي.

لكن هذا الكتاب - كما يعترف المؤلف في تقديمه له - هو فصل من رسالته للدكتوراه في موضوع (الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي) المكتوبة أصلا بالفرنسية.

ويرى أن هذا الفصل قد نال الاهتمام (وأعطى لأطروحتي طرافتها وتميّزها عن بقية الأطروحات التي قدمت حول علي بن أبي طالب على حد اعتقاد الأساتذة الذين تولوا مناقشة هذه الأطروحة).

أما ما أضافه فهو كما يقول : (أنني خصصت قسما منه إلى تحليل الإطار الاجتماعي والثقافي لهذه الملحمة)
- ويعني هنا الملحمة الشعريّة الشعبية المتداولة عن علي بن أبي طالب في أقصى شرق الجنوب التونسي عند الاحتفالات بعاشوراء.

صدر الكتاب سنة 2007 وطبع بمطبعة تونس قرطاج - يقع النص العربي في 71 صفحة والفرنسي في 157 صفحة.

«الحداثة والحرية»
في حوار مع د. الحبيب الجنحاني
أجراه ناجي الخشناوي

صدر أخيرا كتاب بعنوان «الحداثة والحرية» وهو حوار مع الباحث المعروف د. الحبيب الجنحاني وقد أجرى الحوار ناجي الخشناوي وهو أديب وصحفي بجريدة الشعب التونسية.

والكتاب مهدى (إلى المناضلين في سبيل الحرية).

في تقديمه لكتاب الحوار يقول مجريه عن تجربته فيه : بأنّ كتابه هذا (مثّل بشكل أو بآخر إثراء بعيد المدى لتجربة ما يزال صاحبها يخطو خطواته الأولى فوق درب النضال الفكري من جهة والتجربة الحياتية من جهة ثانية).

أما الدكتور الجنحاني فيقول الخشناوي عنه بأنه (لم يخرج عن أفقه التقدمي ومنهجه الحداثي اللذين عرف بهما من خلال كتبه السابقة) التي وصفها بأنها (تقف في صف المحاولات التنويرية الجادة في مسار الفكر العربي الحديث من أجل رسم ملامح ما أسميته «رؤية مدنية عربية» لإرساء أسس مجتمع مدني متماسك، قادر علي مجاراة نسق الشعوب والمجتمعات الأخرى والمشاركة الفعلية في صياغة البدائل المستقبلية).

قسّم الخشناوي أسئلته وأجوبة د. الجنحاني عليها إلى ثلاثة أقسام : الأول (الحداثة) والثاني (العولمة) والثالث (الديمقراطية).

في القسم الأول يجيب الجنحاني عن (الحداثة) قائلا :

(إنني أؤمن بضرورة أن تسعى النخبة المثقفة العربية إلى تبني قيم الحداثة الكونية التي خرجت من عباءة عصر الأنوار فهي التي تسمح بغرس قيم الحريات العامة، وقيم العقلانية والمواطنة وفصل الدين عن السياسة وبالتالي التمهيد لتجارب ديمقراطية حقيقية في الفضاء العربي). والمقطع الذي أوردناه مثالاً هو مجتزأ من جواب طويل. وفي جواب له حول المجتمع المدني يقول : (المجتمع المدني والدولة في رأيي ليسا مفهومين متقابلين بل هما مفهومان متلازمان ومتكاملان فلا يمكن أن ينهض المجتمع المدني ويؤدي رسالته في المناعة والتقدم من دون دولة قويّة).

جاء الكتاب/ الحوار في 108 صفحات من القطع

الصغير - سنة النشر 2007 وقد طبع في الشركة التونسية للنشر وتنمية وفنون الرسم.

«أوان الرحيل» لعلي القاسمي (العراق)

صدرت للباحث والكاتب العراقي د. علي القاسمي مجموعة قصصية جديدة بعنوان «أوان الرحيل»، وقد عرف القاسمي كمعجمي وله اسهامات عديدة في هذا المجال في تأليفه أو في عمله في منظمات عربية ذات علاقة (الأسيسكو والأليكسو) وهو أيضًا عضو في مجمعي اللغة العربية في القاهرة ودمشق (عن العراق) بلده الذي غادره منذ أكثر من ثلاثة عقود ليقيم في المغرب.

لقد عنى القاسمي بالقصة القصيرة كتابة وترجمة وقد صدرت له قبل مجموعة هذه ثلاث مجموعات هي دوائر الأحزان، رسالة إلى حبيبتي، صمت البحر، كما ترجم مجموعة من القصص الأمريكية المعاصرة وصدرت في كتاب تحت عنوان «مرافئ على الشاطئ الآخر».

وله عدد من الكتب النقدية مثل: الحب والإبداع والجنون، العراق في القلب. أما مؤلفاته المعجمية فنذكر منها: المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق، معجم الاستشهادات.

تضم مجموعته الجديدة «أوان الرحيل» أربع عشرة قصّة قصيرة يتقدّمها مدخل تحت عنوان (ما يشبه المقدمة، ما يشبه القصة) ويختمها نصّ (ما يشبه الخاتمة، ما يشبه القصّة).

ولعلّ الكاتب أراد أن يأتي بجديد في المقدمة والخاتمة.

فالمقدمة تحت عنوان (البحث عن قبر الشاعر البياتي) وسرد فيه كيف بحث عن قبر الشاعر عبد الوهاب البياتي في دمشق وفي مقبرة الشيخ محي الدين بن عربي. وعندما اهتدى إلى القبر مع شقيقه تذكّر علاقته بالبياتي.

والنص هذا رغم واقعيته التامة إلاّ أنّه نصّ سردي استرجاعي يستعرض فيه وقائع من صداقته لهذا الشاعر الرائد الكبير.

أما (الخاتمة) فهي الأخرى أقرب إلى نص سردي رغم أنه يروي فيها ما رآه وعاشه بين طلبة صغار في مدينة «آيت أورير» المغربية القريبة من مراكش. وكيف حكى لهم وبلغتهم بعض قصص مجموعته «رسالة إلى حبيبتي».

أما قصص المجموعة فقد وجدنا الكاتب ميّالا لتسميتها بكلمة واحدة مثل: الوصية، الكومة، الحمامة، الغزالة، الظمأ، الخوف، هكذا وقد انفردت ثلاث قصص فقط عن هذا النمط في التسمية هي: القادم المجهول، ليلة وفاة جدي، وجزيرة الرشاقة.

على القاسمي في مجموعته هذه كما في مجاميعه الثلاث السابقة يعني كل العناية بالحكاية، والحكاية عنده مستمدة من الواقع اليومي الذي يعيشه ويراه، لكن الذاكرة الحية تعيده إلى هناك، إلى قريته البعيدة في الجنوب العراقي، وإلى طفولته، آنذاك يتحدّث بحنين وحزن وافتقاد بعد أن ركب جواد الغربة الذي لم يعد به.

ويمكن القول أن لدى القاسمي قدرة سرديّة واضحة على تحويل أي حدث إلى قصّة مقنعة تصل إلى القارئ ويتفاعل معها بسهولة.

هو كاتب لا يتصنّع بل يؤكد على الصدق والسجيّة.

صدرت «أوان الرحيل» في القاهرة - منشورات دار ميريت. وتقع في 130 صفحة من القطع المتوسط - سنة النشر 2006.

«حفيف الكتابة.. فحيح القراءة» للدكتور الطاهر الهمامي

صدر للشاعر والأكاديمي د. الطاهر الهمامي كتاب جديد بعنوان «حفيف الكتابة.. فحيح القراءة» الجزء الأول من «قضايا ونصوص تونسية» ويقول المؤلف في تقديمه المقتضب له: (هذا كتاب يضم جزءا من مادة نقدية كانت وليدة العقدين الماضيين وكان الحافز إلى جلّها دعوات تلقيتها إلى ندوات ومؤتمرات ولقاءات داخل القطر وخارجه، وقد ارتأيت توزيع هذه المادة على حلقات ثلاث أنشرها تباعًا وأولاها أخصّ بها النص الأدبي التونسي وبعض لحظات هذا الأدب في المائة الأخيرة ولا سيّما اللحظة «الطليعية»).

إذن هذا الكلمات يسميه مؤلفه حلقة أولى ضمن مشروع. وهو مكرّس للأدب التونسي فماذا حوى من موضوعات لاسيما وأن مؤلفه يجمع بين صفتين قد تتناقضان أحيانا وتتكاملان أحيانا أخرى هما الشاعر والأكاديمي.

جاء الكتاب في ثلاثة أقسام الأول (مدخل إلى المشهد - حصاد القرن العشرين من الأدب التونسي - مسعى إحاطة). ويقول في مقدمة هذا القسم: (نقدم في ما يلي مختزلاً في ما نعتقد أنّه يمثل حصيلة القرن العشرين من الأدب التونسي وقد ساعدتنا على ذلك ممارستنا لهذا الأدب سواء عن طريق الدرس والتدريس الجامعيين أو عبر تعاطي بعض أجناسه والاسهام في رسم صورته منذ زهاء أربعة عقود). كما يقول: (ولم نجد بدا أخيرا من ارجاع مدونة الأدب التونسي إلى رباعي «الشعر» و«القصّ» و «النقد» و «التاريخ». ومن تنفيل الشعر باعتباره ظلّ رغم ضغط النص الروائي في الربع الأخير من القرن رأس الحصيلة كمّا وحقل تجارب).

بعد هذا التقسيم يتحدث عن كل منها بانفراد ففي الشعر يلخص رحلته (من الرومانسية إلى التجريب) كما يرى (أن القرن الغارب شهد خمس محطات متفاوتة الأهمية والأثر لا محالة لكنها أسهمت جميعا في رسم الخارطة الشعرية العامة بتونس علي مدى العقود العشرة الماضية وهي تباعا:

1 محطة الشعر العصري 2 - المحطة الرومنسية 3 - محطة الشعر الحر 4 - محطة «الطليعة» 5 - المحطة الصوفية) بعد ذلك يعمل على توثيق النماذج والسنوات وأماكن النشر وأسماء الشعراء من كل (محطة). وهو لا ينظر إلى الشعر التونسي إلاّ كجزء من مدونة شعرية عربية كبيرة متفاوتة الأهمية ولكنها تؤثر ببعضها.

وفي القسم الثاني من الكتاب المعنون (عود إلى «الطليعة») يعود الباحث إلى ما سمي تقديا في تونس «حركة الطليعة» ويقسم بحثه إلى فصول أولها (القصيدة التجريبية في تونس: أوهام التحديث ؟) ويشير إلى أن (مصطلح التجريب لم يظهر علي الساحة الابداعية التونسية إلاّ بدءًا من موفّى ستينات القرن العشرين. رفعه عزّ الدين المدني لأوّل مرّة على واجهة قصّة «الإنسان الصفر» المنشورة بعدد ديسمبر 1969 من مجلة الفكر قبل أن يستخدمه في عنوان حلقات بيان «الأدب التجريبي» التي ضمّها كتابه الصادر لاحقا تحت هذه التسمية).

ويرى أن الباحث يدلي بوجهات نظر واستنتاجات مهمة في هذا المجال إذ يقول: (اتخذ المنحى التجريبي في القصيدة التونسية تسميات تصدرت النصوص المنشورة وأكثرها تداولاً كانت تسمية «غير العمودي والحر» وأقلّها انتشارًا كانت «القصيدة المضادة» وأحيانا وجدنا نصوصًا تجريبية بلا شعار) ويقارن هذا بما يحصل في شرق الأرض العربية ويقول: (وقد استغنى المشرق في تجاربه التجريبية الشعريّة عن مثل هذه اللافتات التي حملتها النصوص التونسية مقابل لافتة واحدة جامعة وغير معلنة إلاّ في البيانات النظرية هي «قصيدة النثر»).

ويتواصل مع محاور هذا الفصل وهي: سؤال الوزن عند شعراء الطليعة، قصة القصّة في حركة الطليعة، النقد «الطليعي» ومحنة الانبهار، تباريح المصطلح في أدب

«الطليعة» والمشهد الشعري التونسي ومسعى التزييف. وكلّها محاور هامة تعتمد الحوار والحجّة.

أما الفصل الأخير من الكتاب فجاء تحت عنوان (اطلالة على نصوص) وعدد النصوص التي أطلّ عليها أربعة نصوص هي : جدل الفنّ والواقع «أغاني الحياة» مثالاً، الجد المازح في حائية منوّر صمادح، شاعر اللّحمة الحيّة ضد الـ Congelé قراءة في نص «حب»، وسعيد أبو بكر في الزهرات : قصائدة قصيرة وقضايا كبيرة.

من المؤكد جدًا أن هذا الكتاب فيه جهد كبير من مؤلفه أوصله إلى مجموعة آراء واستنتاجات تعكس حيوية المشهد الأدبي التونسي، والباحث لا يجزم بصواب آرائه بل يقدّمها للنقاس، كما أنّه امتلك شجاعة إعلانها.

يقع الكتاب في 174 صفحة من القطع المتوسط - طبع في مطبعة فن الطباعة - تونس - ديسمبر 2006.

«خرافة بربريّة» و «إشارات ناريـة» كتابان لكوثر خليل

أصدرت الأديبة التونسية كوثر خليل أخيرا كتابين أحدهما مجموعة قصصيّة بعنوان «خرافة بربريّة» والثاني مجموعة شعريّة بعنوان «إشارات ناريّة». وكما يبدو أن المؤلفة أرادت أن تقدم نفسها شاعرة وقاصّة في وقت واحد بحثًا عن الأصداء لتجربتيها في هذين الجنسين الأدبيين اللذين لم تبرز فيهما معًا من قبل مؤلفة تونسية عدا فوزيّة العلوي الجديرة بأن يقال عنها (شاعرة قاصّة) أو (قاصّة شاعرة). لكن المؤلفة كوثر خليل عرفناها أيضا بقراءاتها النقدية لبعض الأعمال الأدبية وهي طالبة دراسات عليا كذلك.

عنوانا كتابيها لافتان فالخرافات (بربريّة) والإشارات (ناريّة) فإلى أين ذهبت مع هاتين الصفتين ؟

في تقديمها لمجموعتها القصيّة لم تغادرها شخصيّة الباحثة فتقول لنا منذ السطر الأول : (لا بدّ أن يصدر كل مبدع عن أرضية نظرية صلبة تجعله يحمل بعض الالتزام تجاه أدبه فيدافع عن قضايا فكريّة وفنية معينة دون أن يسقط في ما عبّر عنه سارتر من أن «الالتزام في الأدب الملتزم يجب أن لاينسينا الأدب..).

هل تبدو هذه المقدمة التنظيرية زائدة بشكل أو آخر؟ قد يبدو هذا للبعض. ولكن الكاتبة أرادتها وبالتالي يمكن قراءة القصص بعيدا عن التنظير الذي سبقها.

تضم المجموعة 21 قصة كانت الكاتبة قد نشرت البعض منها في الصحف والمجلات التونسية.

قصص كوثر خليل تنضح بالصدق والصفاء كما أنها تحمل أسئلة الحيرة، حيرة المرأة أو الإنسان بشكل عام. أمام ما هو فيه وأمام ما هو قادم.

كما أنّ لغتها جميلة متقنة والحوارات دقيقة.

لنقرأ مثلاً هذا المقطع من حوار في قصة (الصورة): (أعرف أنك تكرهين المواجهة وتتصورين أنّني أريد أن ألقاك لمجرد الفضول واستعادة الزمن الهارب منا، أعرف أنك تخافين وطأة الزمن وتظنين أنّني سأكره آثاره على وجهك).

تقع المجموعة في 102 صفحة من القطع المتوسط - نشر خاص - مطبعة الزرلي - الكاف 2006.

أما ديوانها «إشارات نارية». فلم تكتب له أي تقديم وتركت القصائد تقدم نفسها.

وقصائدها فيها حنان فائض. حنان امرأة لا يسع الكون دقات قلبها. امرأة عربية بكل ما حملت من إرث ورغبة أصيلة في عدم الإذعان، هذا نص قصيدة (وحشة) :

(أحملك وشمًا قديمًا على صدري العربي

يا رجلاً من رحم الأشياء خلق وجدي

يكبر الحريق في شجني.. يصير فقاقيع..

سحابة.. بركة ماء

يشوقني فيك النزول

إلى آخر الهوّة

إلى غريق الحنان

إلى قمة الارتعاشة).

وفي الديوان كتابات يمكن أن نصنفها كنصوص مثل (حوار) و(شهقة) و(خريف) و(الرقص على الجمر) ونماذج أخرى، أقول هذا لأن السرد غلب على الايجاز الشعري رغم بقاء نبض الشعر وتألّق وجدان الشاعرة.

وبالتالي ماضمّه الديوان من (نصوص شعريّة كما جنّست ما حواه بنفسها على غلاف الكتاب الأول هو تجربة لا بد أن تحظى بعناية أكبر وقراءات متبصّرة أوسع.

يقع الديوان في 162 صفحة ولنا ملاحظة على حروف طباعته التي تصلح للنثر أكثر منه للشعر.

طبع في مطبعة الزرلي - الكاف. سنة الطبع 2006 وكنا نتمنّى أن تضع المؤلفة مسافة زمنية بين كتابيها ليأخذ كل منهما مداه قبل نشر الثاني.

